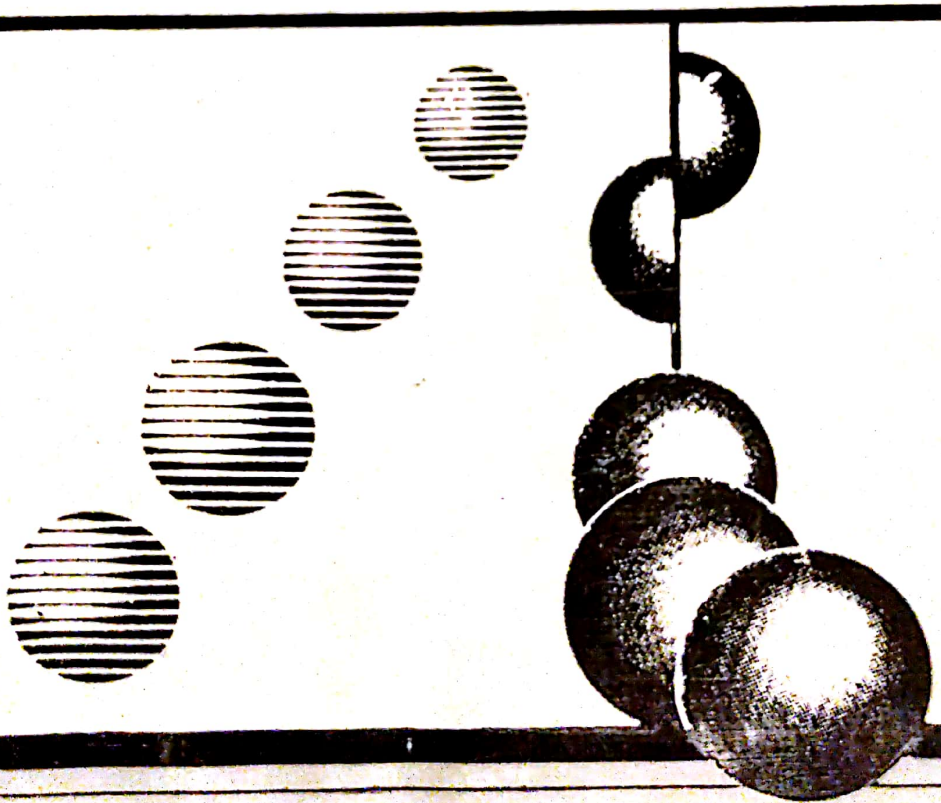
akademos

MARIAN PAPAHAGI

INTERPRETĂRI
pe teme date



Scanned with OKEN Scanner

MARIAN PAPAHAGI

INTERPRETĂRI
pe teme date

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, R.A.
BUCUREȘTI – 1995

Scanned with OKEN Scanner

DE ACELAȘI AUTOR

Critică și istorie literară

Exerciții de lectură (eseuri critice), Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1976
Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor

Scriitori români (coord. și rev. științifică de Mircea Zaciu, în colab. cu Marian Papahagi și Aurel Sasu), București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1978

Eros și utopie (eseuri critice), București, Ed. Cartea Românească, 1980
Premiul „G. Călinescu" al criticii

Critica de atelier (studii și eseuri critice), București, Ed. Cartea Românească, 1983
Premiul Asociației Scriitorilor din Cluj

Intelectualitate și poezie, Studii despre lirica din Duecento, București, Ed. Cartea Românească, 1986

Cumpănă și semn, critică literară, București, Editura Cartea Românească, 1991
Premiul „Titu Maiorescu" al Academiei Române

Fața și reversul, Eseuri, studii și note, Iași, Institutul European, 1993
Premiul pentru critică al Uniunii Scriitorilor

Fragmente despre critică, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1994

Traduceri

Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, București, Ed. Univers, 1977

André Helbo, *Michel Butor. Spre o literatură a semnului*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977

Murilo Mendes, *Metamorfozele*, București, Ed. Univers, 1982

Luciana Stegagno Picchio, *Literatura braziliană*, *București*, Ed. Univers, 1986

Eugenio Montale, *Poezii*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1988
Premiul Internațional „Eugenio Montale"

Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1990

Guido Morselli, *Divertisment 1889*, Cluj-Napoca, Ed. Echinox, 1992

Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Cluj-Napoca, Ed. Echinox, 1994

Scanned with OKEN Scanner

Interpretări pe teme date completează cu alte texte două din volumele mele anterioare *(Cumpănă și semn*, Ed. Cartea Românească, 1991 și *Fragmente despre critică*, Editura Dacia, 1994), înregistrând în cea mai mare parte a sumarului său analize ale unor cărți apărute (cu câteva excepții) între 1984—1989 și completând, prin câteva din titlurile incluse în prima secțiune, preocupări mai vechi (ilustrate prin *Exerciții de lectură*, 1976, *Eros și utopie*, 1980 și *Critica de atelier*, 1983) de analiză a literaturii române clasice și moderne. Aproape toate eseurile, articolele și cronicile cuprinse, fără modificări, în acest volum au apărut în reviste *(Tribuna, Vatra, România literară, Transilvania, Apostrof)*. Am menționat sub fiecare text anul apariției și/sau al redactării.

(m.p.)

Scanned with OKEN Scanner

INTERPRETĂRI PE TEME DATE

Scanned with OKEN Scanner

RECITINDU-L PE NICOLAE FILIMON

Începuturile publicistice ale lui Nicolae Filimon nu dau o indicație despre prozatorul de mai târziu decât într-o formă indirectă. Cunoștințele sale de tehnică muzicală sunt foarte precise, gustul e sigur, format, opiniile solide, cronicarul făcând concomitent, așa cum anunță de altfel într-un fel de program, informare și judecată critică, aspirând la ridicarea spectacolului liric și dramatic la un nivel european, dar și la formarea competenței publice în a le aprecia. Împrejurarea că numele cronicarului era cunoscut în Italia și că artiștii străini veniți la București se temeau de judecățile lui dă o imagine despre statutul moral și intelectual al lui Filimon și despre aspirațiile sale. Acest târgoveț gurmand și bonviveur, crescut în climatul cultural care l-a dat și pe Anton Pann, a fost întâiul nostru critic muzical în accepția modernă a cuvântului și, în fond, un intelectual cu gust occidental. Cu siguranță, călătoria întreprinsă în 1858 prin Austria, Germania și Italia era dictată de dorința de a vedea spectacole muzicale de ținută, de intenția de a se instrui, dar ea înseamnă implicit și începutul unei schimbări radicale în mentalitatea și preocupările autorului. Conversiunea literară era denunțată, poate, de via lui înzestrare pentru schița de moravuri, pentru surprinderea caracterelor, pentru dialog: temperamental, Filimon era un meridional dispus să-și deschidă sufletul dar, în același timp, capabil de observația ascuțită și exactă, de evocarea unei situații sau a unei atmosfere (din această cauză, paginile cele mai reușite, sau chiar savuroase, ale memorialului său nu sunt cele ale „turismului artistic", ci observațiile despre tovarășii de călătorie, detaliile morale, caracterologice, vestimentare, „sociale" adică, informațiile practice, toată anecdotica măruntă pe care relatarea o conține). Serialul foiletonistic al „însemnărilor și notelor de călătorie", apărut în ziarul *Naționalul* în 1859 și 1860 este, oricum, numai în sens larg operă de scriitor. Minuțios și pedant, cum îi era felul, Filimon ia note pe traseul parcurs, folosește ghiduri, instruiește, informează: face, cu alte cuvinte

Scanned with OKEN Scanner

oficiul oricărui ziarist. Publicarea, în 1860, a acestor note în primul volum al autorului *(Escursiuni în Germania meridională;* a doua parte a notelor n-a mai fost scrisă) încheie, de fapt, o perioadă în cariera sa intelectuală, în loc s-o inaugureze. Dimpotrivă, colaborarea începută în 1861 la *Revista Carpaților* apare dominată de intenții literare. Autorul recuperează tot ceea ce poate să ia o turnură artistică din propria activitate anterioară și în prelungirea nuvelelor *O cantatriță de uliță* (1858, *Naționalul)* și *Monastirea dominicanilor dupe colina Fiesole* (1859, *ibidem),* reia un mai vechi articol din 1858 *(Schiță din viața și scrierile celebrului maestru Donizetti)* ce devine, după modelul lui *Mateo Cipriani,* nuvela *Bergamo* (intitulată inițial *Orașul Bergamo și monumentul maestrului Donizetti, Revista Carpaților,* 1861); tot acum scrie și publică *Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala (Revista Carpaților,* 1861) precum și, refăcută din capitolul al XIX-lea al *Escursiunilor* recent apărute, „novela" *Friderich Staaps sau atentatul de la Schönbrunn în contra vieții lui Napoleon I,* și tipărește volumul *Matteo Cipriani, Bergamo și Slujnicarii* (1861). Totul ne îndreptățește să credem că anul 1861 este cel în care s-a cristalizat în mintea lui Filimon dorința de a deveni scriitor, prozator de ficțiune (căci, până în acest an, măsurate prin intenționalitatea ce le produce, scrierile sale îl denotă predominant pe publicist). Părerea lui Ion Ghica, exprimată într-o cunoscută scrisoare către Vasile Alecsandri („modest până la a roși când auzea laude pentru scrierile lui, n-a bănuit niciodată că era un scriitor de mare merit"), care a făcut carieră în critica noastră, este în perspectiva „conversiunii" din 1861 în mare măsură amendabilă. Așa cum amendabilă e și contradicția latentă din aprecierile unor critici (de la Nicolae Iorga la Șerban Cioculescu) ce acceptă „realismul" scriitorului ca pe un fel de produs al „naturii" sale, opunându-l artificiozității romantice din unele nuvele, înțeleasă ca un produs secundar al influențelor livrești.

În *Ciocoii vechi și noi* bipartiția în „răi" realiști și „buni" romantici, ca simboluri ale stilurilor scriitorului, nu este rezultatul unei opoziții dintre o natură spontan clasică și realistă și o cultură romantică: ambele direcții reprezintă produsul artei, al elaborării și al căutării artistice. Pentru Filimon chestiunea scrisului nu se punea, evident, în termenii unei opțiuni între romantism și realism; tot ceea ce apare astfel în opera lui este rezultatul, deductibil prin comparație și analiză, al unei prelucrări formale ce se poate situa între polul mai familiar al publicisticii (ale cărei prelungiri sunt puse în evidență de Tudor Vianu până în proza romanului *Ciocoii vechi și noi)* și cel „nobil" al Literaturii. Dar Fili-

Scanned with OKEN Scanner

mon se supraîncarcă retoric nu numai pentru a deveni mai „literar", ci și pentru a înălța textul la demnitatea a ceea ce narează. Așa se explică și rescrierea nuvelei *Friderich Staaps*, și folosirea tonului „tragic" în nuvelele romantice și turnura ideală conferită unora dintre personajele romanului. După cum, analog, tot un imbold al adecvării se poate citi și în *Dedicația* la *Ciocoii vechi și noi* ce propune„ în esență, aceeași arie a potrivirii unei „expresii" lingvistice (romanul) la un „conținut" de viață (referentul lui propriu-zis, „ciocoiul" și lumea sa). Bifrontismul lui Filimon pare deci aplicația în artă a unei teorii clasice a stilurilor: autorul rezervă un stil înalt unor personaje precum banul C., Maria și, prin ecou, Gheorghe, și unul jos, „umil" celor, în sens clasic, „comice": Dinu Păturică și oaspeții săi (Tudor Ciolănescu, Neagul Chioftea, Zamfir Ploscă, Vlad Boroboață), chir Costea, slugile boierești, Neagu Rupe-Piele etc. Pentru conturarea acestor două componente stilistice ce trebuia să se îmbine în roman, Filimon recurge la modele. Sfera „Literaturii" prin excelență este aceea a prozei romantice, dar și a romanului de apendice: Dumas și Sue, Paul de Kock și primii romancieri români (I. M. Bujoreanu, G. Baronzi, Radu Ionescu) sunt nume invocate pe bună dreptate în critică. Lipsea totuși un model românesc în sfera descripției de caractere, locuri și atmosferă autohtone. Pentru scrierile de miză mai redusă, precum „romanțul" *Nenorocirile unui slujnicar*, acesta putea fi oferit de Kogălniceanu și, desigur, în primul rând de Heliade-Rădulescu (a cărui importanță pentru constituirea orizontului intelectual al lui Filimon este de primă însemnătate în toate sectoarele, de la cel lingvistic, prin gustul pentru italienisme, la o anume moderație în planul ideilor politice, la teoria burgheză a „nobleții" de „merit" opusă celei de stirpe sau la aceea asupra „comunismului" ciocoilor), în speță de proza lui artistică (de altfel, până la un punct, personajul său, „domnul Sarsailă" putea oferi sugestii atât pentru Mitică Râmătorian cât și pentru „ciocoii condeiului", numiți astfel în *Dedicația* romanului). „Slujnicarii" sunt „ciocoii noi" ai Bucureștilor, aceia pe care i-a prins mai târziu, cu egal sarcasm muntenesc, I. L. Caragiale, în *Momente:* dedați, în scrierea lui Filimon, amorurilor ancilare (de unde și numele), lipsiți de bani și de principii, ridiculizați până la caricatură. Prin Mitică Râmătorian scriitorul aruncă o punte între personajul fiziologiilor pașoptiste (gen activ și în ce privește formarea literară a autorului, reluat de el și în *Prologul* romanului) și siluetele caragialiene. Ținând cont însă de faptul că, în *Ciocoii vechi și noi*, din care a scris doar prima parte (cea despre „ciocoii vechi"), scriitorul întreprinde evocarea unei epoci revolute, pe care nu avea cum s-o

Scanned with OKEN Scanner

cunoască direct (evenimentele ce mărginesc cronologic romanul sunt domnia lui Caragea și revoluția lui Tudor Vladimirescu), pentru constituirea acelui orizont stilistic mediu și umil Filimon recurge la alte limbaje. Numirea lui ca secretar al Comisiei Documentale și, cu multă probabilitate, și cunoștința cu Al. I. Odobescu (coleg aici, pentru scurtă vreme, cu Filimon, colaborator, înaintea acestuia, la *Revista Carpaților*) îndeamnă spre documentarea de arhivă (lectura condicilor domnești, atât de des citate apoi în subsolul romanului), o căutare ce se încadrează, în ultimă instanță, tot în direcția unei opțiuni pentru un model stilistic. Tonul mediu și umil întrebuințat acum pentru reconstituirea unor moduri de exprimare, pentru abundentele descripții ce fac farmecul romanului (dictate însă de aceeași minuție și de același spirit metodic, dovedite de Filimon fie că repovestește subiectul unei opere lirice, într-o cronică muzicală, fie că relatează detaliile pitorești sau culturale ale unei călătorii, în *Escursiuni . . .*) este deci în egală măsură un rezultat al unei elaborări formale și intelectuale și nu o înzestrare „naturală" a scriitorului, oricât de mare ar fi fost, de fapt, sensibilitatea lui nativă. Noutatea lui Filimon între cei care au abordat, fără prea mare succes, romanul în timpul său se sprijină tocmai în această concepere a genului ca loc geometric al amestecului stilistic, pretinzând, deci, implicit, o diferențiere marcată între planuri și personaje.

Pe de altă parte s-a făcut din *Ciocoii vechi și noi* un roman al parvenirii, ceea ce este adevărat în bună măsură, fără însă ca această încadrare să epuizeze sensul scrierii. Filimon însuși vorbește de parvenire doar în două locuri: o dată în *Prolog* și o dată în interiorul romanului; în rest, Dinu Păturică, „ciocoiul vechi" ce începe prin a se înfățișa, în casa fanariotului Andronache Tuzluc, umil, cu călimările în brâu, și continuă prin a-i lua acestuia averea și amanta, prin a-l ruina și a dobândi importante funcții administrative, ajungând să participe la trădarea lui Tudor Vladimirescu și să fie apoi pedepsit cu ocna, apare mai degrabă ca un mare „ipocrit" și „ambițios". El este un „om extraordinar", un „plebeu" care devine „biciu" pentru „frații" săi, cum formulează, sentențios, una din interpolările la *Friderich Staaps* (nuvelă rescrisă chiar în perioada redactării romanului). În critica mai recentă (M. Anghelescu) s-a insistat cu multă îndreptățire asupra elementelor clasice din arta filimonescă. În fapt, autorul nu întreprinde, prin *Ciocoii vechi și noi*, o analiză socială a epocii ce precedă revoluția lui Tudor, ci mai degrabă o analiză tipologică în ordine morală. Personajul lui nu este, în intenția primă, cel puțin, reprezentantul unei clase cât al unei categorii de caractere: și Filimon formu-

Scanned with OKEN Scanner

lează în roman existența unor planuri paralele, pe care Dinu Păturică le transgresează succesiv: fiu de slujbaș mărunt, menit unei cariere cinstite, el își însușește abilitatea fanariotă în a se îmbogăți, devine nu numai pricina ruinei binefăcătorului său, dar și spoliatorul „fraților" lui, până la trădarea lui Tudor (opoziția român/străin este marcată pe tot parcursul cărții), își renegă și alungă tatăl, înfrânge deci toate comandamentele morale. Această încălcare a unor coduri tradiționale este ceea ce conferă caracterul „extraordinar" al lui Păturică, și nu ascensiunea sa: căci, în fond, evoluția personajului „bun" simetric, vătaful Gheorghe, „din opincar mare spătar" (cum se intitulează epilogul romanului) este și ea o parvenire, acceptabilă însă, câtă vreme reprezintă o răsplată a meritului moral, indiferent de obârșia umilă a celui în cauză. Studiul „fiziologic" de moravuri ocupă în economia prozei românești din secolul al XIX-lea poziția pe care o are în aceea a secolului succesiv analiza psihologică: iar punerea în cheie are loc adesea cu mijloace livrești, de unde și o seamă de incongruențe „psihologice". Astfel descris în faza formării sale, Păturică este arătat ca un desăvârșit cunoscător de greacă, ce respinge însă lectura lui Homer, Pindar, Sofocle, Euripide, Anacreon, Sapho, ca prea „femeiască", pentru studierea lui Plutarh, a *Comentariilor* lui Cezar, a vieții marilor bărbați, a fiziologiilor sau a lui Machiavelli. Lectura gratuită, menită să ducă numai la o îmbogățire a spiritului, la o satisfacție de ordin estetic, e înlocuită cu o lectură utilitară, conținând adică îndreptări posibile pentru viață (iar mai târziu Dinu Păturică e înfățișat, mai în acord cu structura sa „comică", citind cărțile populare: *Sintipa, Til Buhoglindă, Proorocia lui Agatanghel*)*. De altminteri, în *Dedicația* romanului, Filimon își justifică opțiunea pentru personaj după ce face o trecere în revistă a „stărilor" epocii (boierii, negustorii, țăranii, clerul) pentru a ajunge la acei „ciocoi ai condeiului de toate clasele și partidele"; în fine, în rezumatul ideologic al „studiului" său, cuprins în *Prolog*, accepțiunea morală și nu sociologică dată categoriei „ciocoiului" de către Filimon este mai mult decât elocventă.

În această perspectivă, și împărțirea radicală a caracterelor romanului devine mai justificată. Scriitorul are o predilecție „romantică" pentru eroic, demonstrată difuz în mai toate scrierile:

* Pentru o altă interpretare a lecturilor lui Dinu Păturică v. Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, București, Ed. Cartea Românească, 1986, pp. 99—102 — notă din 1994.

în *Escursiuni*... maghiarul Kövesdi János, în nuvele Friderich Staaps sau Matteo Cipriani, în roman personajul indirect al lui Tudor Vladimirescu (sau chiar, cu un registru mai jos, haiducii dintr-un episod oarecum marginal, având savoarea romantică a personajelor întâlnite de autor la Schiller sau în *Contele de Monte Cristo* al lui Dumas) sunt ipostaze ale caracterului eroic, ca sublimare desăvârșită a unor înalte virtuți morale. Chiar și în unele scrieri de mai mică importanță, cum este, de pildă, *O cantatriță de uliță* (totuși una dintre nuvelele cele mai reușite ale autorului) se relevă, printr-un contrast romantic, o opoziție între precaritatea condiției sociale și noblețea morală. Departe de a fi un prozator „obiectiv", Filimon este, dimpotrivă, pasionat și partizan, animat de un ideal moral și uman. Împrejurarea că scrierea lui devine și sociologicește interesantă (așa cum poate interesa, de altminteri, dintr-o mie de motive, și sub unghi strict documentar) și că personajele sale au o desăvârșită credibilitate social-istorică (Tuzluc este fanariotul, în aceeași măsură în care e ipostaza clasică a bătrânului bogătaș înșelat în amor; Chir Costea Chiorul apare ca întruchiparea corupției și a viciului, fiind „străinul" prin excelență, dar și o ipostază plauzibilă a unui capitalism mercantil incipient la noi etc.) nu trebuie totuși să îndepărteze interpretarea de la cercetarea intereselor adevărate ce întemeiază scrisul filimonesc.

Este de presupus că autorul însuși era, deci, perfect conștient de calitatea lui de scriitor: el aspira, chiar, să fie scriitor și, conform caracterului său, aplicat și temeinic, mobiliza în acest scop nu numai o întreagă experiență (inclusiv cea de cronicar dramatic) și o documentare minuțioasă ce dă rezultate de mare finețe artistică în roman, ci și o conștiință literară în stare să disocieze și să aleagă. Intenționalitatea artistică este cât se poate de evidentă în roman, și ea trece înaintea reconstituirii documentare și a analizei sociologice. A reabilita în Filimon artistul conștient și nu pe acela care apare oarecum „malgré lui" este una din căile posibile ale înnoirii viziunii critice asupra autorului. Interpretarea consacrată a prozatorului poate fi urmată însă necondiționat în aprecierea consecințelor însemnate ale operei lui pentru romanul românesc. Legăturile ce se pot stabili cu ușurință între scriitori, diferiți între ei, precum I. L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Mateiu Caragiale, I. M. Sadoveanu sau chiar, cum propune argumentat Vl. Streinu, Camil Petrescu și Filimon sunt elocvente în sine pentru fertilitatea sugestiilor. Nicolae Filimon a rezumat pentru proza românească (păstrând bineînțeles, proporțiile) contribuția dată la evoluția prozei

Scanned with OKEN Scanner

franceze de Stendhal și Balzac, repere exorbitante dar admisibile totuși, pentru prozatorul român (invocate, de altminteri, nu o dată în exegeza critică a operei sale). Dacă literatura pașoptistă își epuizează, în mare, influența pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, a doua mare generație a prozatorilor munteni din veacul trecut (Ghica, Odobescu, Filimon) rămâne în continuare „activă", prin semnificații și consecințe artistice, în memoria scriitorului român modern.

(1982)

INTERTEXTUALITĂȚI CARAGIALIENE

Puțini scriitori români sunt mai necunoscuți decât Caragiale. Afirmația poate să surprindă, dacă ne gândim la cantitatea de studii și monografii dedicate prozatorului, dramaturgului, gazetarului, la minuțioasele investigații biografice întreprinse de cel mai important cercetător al vieții lui, Șerban Cioculescu. Și, cu toate acestea, nu știm mai mult despre scriitor decât a lăsat el însuși să se știe: adică mai nimic despre originea familiei sale, prea puțin despre studiile (și lecturile) lui, despre formația sa intelectuală. Caragiale s-a complăcut să apară în situația autodidactului, revendicându-și drept singur merit excepționala cunoaștere a limbii române. O prejudecată destul de persistentă mai face din el scriitorul de foarte locală extracție, al cărui geniu se epuizează în interiorul culturii române, iar opinia, foarte statornică și ea, privind pretinsa lui intraductibilitate, e una din siglele acestei credințe. Noua exegeză caragialiană a început să-l citească altfel pe autorul *Momentelor*. Cartea lui Alexandru Călinescu *(Caragiale sau vârsta modernă a literaturii)* a marcat o foarte importantă cotitură în însuși modul nostru de a-l vedea pe scriitor. Criticul a atras atenția asupra importanței „retoricii" pentru formarea scriitorului și, prelungind sugestiile formalismului rus, a descris un „dublu demers" în devenirea scrisului caragialian: „[...] pe de o parte, fructificarea formelor literaturii «minore», ale genurilor marginale, și transformarea materialului extraliterar în literatură; pe de alta, discursul metatextual lucid, necruțător de lucid, «dezgolind» procedeul, denunțând clișeul, îngăduind distanțarea ironică față de text. Și arătând «pe viu», din mers, cum *se face* (și cum ar trebui să nu se facă) literatura".

Situarea operei caragialiene în câmpul „schimburilor textuale" al intertextualității, dar, de fapt, în mai larga sferă a „transtextualității" (G. Gennette definește în *Palimpsestes* „transtextualitatea sau transcendența textuală a textului" drept „tot ceea ce îl pune în relație, manifestă sau secretă, cu alte texte") e necesară. În

Câteva păreri, Caragiale reduce literatura la un raport între *ce* și *cum*: poate că față de scrisul său, critica a privit prea mult înspre primul termen și mai puțin spre al doilea. Studiile recente (Al. Călinescu, Ștefan Cazimir, Florin Manolescu, Maria Vodă-Căpușan, V. Fanache, Ion Vartic) au reluat opera caragialiană și sub lentila lui *cum* și rezultatele ei sunt spectaculoase. Notele ce urmează vor să completeze cu câteva exemple exercițiul de lectură intertextuală practicat în ultima vreme asupra prozei și a teatrului lui I. L. Caragiale. Justificarea unei astfel de abordări se găsește într-o dublă serie de constatări. Cea dintâi deduce mai curând un simbol: scrisul apare foarte adesea ca un mijloc de manipulare în operele dramaturgului și prozatorului: anonima, scrisoarea ca mijloc de șantaj, telegrama, scrisoarea de intervenție sau de recomandare, articolul de lege, articolul de ziar și așa mai departe sunt emblemele intertextualității caragialiene. Pe de altă parte, n-ar trebui uitate multele situații de „hipertextualitate" (în terminologia lui Genette, care încadrează aici prelucrările, parodiile, pastișele etc.) din proza lui Caragiale. Scriitorul a tradus (prelucrând masiv) din Cervantes, Edgar Poe, Mark Twain: ne găsim în toate aceste cazuri la limita superioară a unui proces ce cunoaște și alte variante. Deja *Curiosul pedepsit*, nuvela cervantină, „nu e o traducere ci o repovestire" spune, în nota sa, Paul Zarifopol. Autorul reținea cam a cincea parte (P. Zarifopol) din original și își rezerva toate drepturile asupra „formei deosebite românești", dându-și încercarea drept un prilej de a lumina „un moment aspra cale a artei literare". Propoziția e, la drept vorbind, ambiguă, ea putând fi înțeleasă și ca ilustrare a devenirii istorice a prozei universale, dar și a unei etape a propriei evoluții. Caragiale își amestecă penița în scrisul cervantin dintr-o perspectivă proprie: el amendează textul prin lentila „poeticii" sale. Treapta succesivă (și oarecum opusă) e *Kir Ianulea*. Nuvela se desprinde într-atât de hipotextul ei, încât devine o scriere de sine stătătoare (și mult mai amplă). Șerban Cioculescu susține cu temei că ea e superioară lui *Belfagor* al lui Machiavelli (de la care pleacă autorul nostru). Raportarea la alte texte literare ar trebui interpretată ca fructificare a unor „ocazii" declanșatoare: opera literară străină devine un pretext pentru fixarea unei viziuni și a unui stil.

Relația textuală de schimb apare în aceste cazuri cu maximă evidență. Ea se situează altă dată în profunzime și are rostul de a lumina scrisul din interior, pretinzând un efort de descifrare. Mai multe contribuții recente au reliefat acest tip de relație „hipertextuală", dar cercetarea e încă la începuturile sale. Alexandru Călinescu a semnalat raportarea limbajului caragialian la texte neli-

terare, Ștefan Cazimir *(Nu numai Caragiale,* 1984), parodierile și reluările din C. D. Aricescu sau din epigonii lui A. Pann. Dar nu numai limbajul neconsacrat literar sau, oricum, de o valoare literară mediocră, e vizat de autor. Alexandru Călinescu atrăgea atenția în trecere, fără să insiste prea mult, asupra coincidenței metaforelor caragialiene cu acelea folosite de Aristotel, Cicero sau Tacit pentru a trata despre stil. Cea mai convingătoare demonstrație a „folosirii" lui Aristotel în proza caragialiană îi aparține lui Ion Vartic *(Nenea Iancu și filosoful din Stagira,* „Contemporanul", nr. 6, 1987, pp. 8—9); despre schița *O conferență,* analizată de el, va fi vorba și în aceste pagini. Dar locurile în discuție sunt mai numeroase: așa, de exemplu, celebra frază „Iubesc trădarea, dar urăsc pe trădători" există — ne spune Ion Vartic — în Plutarh (I, XVII); ea mai apare și în Franco Sacchetti *(Trecento novelle,* nuvela V: „Il tradimento mi piace, ma il traditore no [...]"; fraza e atribuită lui „Castruccio Interminelli, signore di Lucca"), așa cum a descoperit Ștefan Cazimir *(Nu numai Caragiale,* 1984). Toate acestea ar face necesară o confruntare sistematică a operelor lui Caragiale cu textele clasice. Necontaminată de obsesia izvoarelor, o astfel de cercetare ar avea meritul de a constitui un corpus hipotextual și deci un „intertext" (în sensul dat de Riffaterre, al ansamblului de texte asociabile unei opere date) al scrisului caragialian, având menirea de a-l situa mai exact pe scriitor în interiorul „dialogicității" (M. Bahtin) literare universale. Cum sublinia Cesare Segre în recenta sa carte *(Avviamento all'analisi del testo letterario,* 1985): „Intertextualitatea apare [...] drept corespondentul, în cadrul literaturii, al plurivocității proprii limbii [...]". Așa cum tot semioticianul și filologul italian precizează, studiul intertextualităților ajută la a identifica „liniile de filiație culturală la capătul cărora se așază textul"; pe de altă parte, în transparența intertextualității, „textul iese din izolarea sa de mesaj și se prezintă ca parte a unui discurs dezvoltat prin intermediul textelor, ca dialogicitate ale cărei replici sunt textele, sau părțile de texte, emise de cititori". În felul acesta, prin ecou, aluzie, citat, ironie, parodie, pastișă, un text găsește un mijloc suplimentar de inserție în discursul compact al Literaturii.

Una dintre intersecțiile posibile este Diderot. *Nepotul lui Rameau* se deschide cu următoarea propoziție:

> „Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palate Royal" („Că e vreme bună, că e vreme rea, obișnuiesc să mă duc pe la orele cinci ale după-amiezii ca să mă plimb la Palatul Regal").

Scanned with OKEN Scanner

Am putea confrunta aceste cuvinte cu ticurile verbale ale lui Farfuridi:

„Eu, am n-am să întâlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în târg [...]"; „Eu, am n-am clienți acasă, la unsprezece fix mă-ntorc din târg [...]"; „Și eu, am n-am înfățișare, la douăsprezece trecute fix mă duc la tribunal [...]".

Farfuridi oferă un model de limbaj precondiționat, „plin de prințipuri" și „mai catolic decât papa", cum se pretinde; tot el emite, de altminteri, și nemuritoarea frază despre trădare și trădători, de atât de ilustră tradiție (iar Al. Călinescu împinge comparația spre literatura modernă, aducând în discuție ciudata propoziție a lui Francis Picabia). Mi se pare că Farfuridi se înțelege cu totul altfel dacă-l citim prin lentilele date de Plutarh și Sacchetti sau Diderot: el e omul „inflexibil", al așezării deasupra tuturor alternativelor (în contrapunct cu fatalitatea lor, tradusă în inefabilele sale formule), al „constanței" nezdruncinate, dar și al nuanțărilor „semnificative" prin care distanța ironică a încadrării personajului apare și mai sensibilă.

„Nuvela" caragialiană *Lache și Mache* (titlul anterior era *Smotocea și Cotocea)* reinterpretează „cuplul de personaje", ce reapare în felurite variante la autorul *Momentelor*. Sunt aici fraze și turnuri de frază ce pot trimite la *Les deux amis de Bourbonne* de Diderot (ca și, desigur, la nuvela burlescă despre cei doi frați siamezi, a lui Mark Twain, sau la *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert). Textul lui Diderot debutează astfel:

„Il y avait ici deux hommes, qu'on pourrait appeler les Oreste et Pylade de Bourbonne." („Se aflau aici doi oameni pe care i-am putea numi Oreste și Pilade din Bourbonne").

Nedespărțiți, Félix și Olivier sunt văzuți toată ziua împreună, se scot unul pe altul din necazuri, salvându-și reciproc viața, se îndrăgostesc de aceeași femeie etc. Tot acest început succint al lui Diderot, de un *raccourci* stilistic ce va ajunge până la Flaubert (Lache și Mache au și ei, de altminteri, ceva din Bouvard și Pécuchet, așa cum a semnalat primul Alexandru Călinescu) conține în precipitarea lui datele acelei prezentări a unui duo inseparabil ce se vor întâlni și la Caragiale:

„Multe și mărunte s-au vorbit despre inseparabilii Oreste și Pilade din antichitate, însă, cu drept cuvânt, vremurile de acum se vor mândri" etc. etc.

Desigur, în acest caz, apropierea e admisibilă doar pentru începutul nuvelei lui Diderot; dar există și alte confruntări posibile.

Scanned with OKEN Scanner

Cea mai frapantă relație intertextuală între Caragiale și Diderot este aceea dintre schița *Autoritate* și dialogul *Lui et moi* aparținând autorului lui *Jacques le fataliste*. Într-o scrisoare din 6 septembrie 1768, Diderot rezuma astfel întâmplarea ce a dat naștere textului:

„Scosesem din mizerie un tânăr literat care nu era lipsit de talent; îl hrănisem, adăpostisem, încălzisem și îmbrăcasem timp de mai mulți ani. Prima încercare a acestui talent pe care-l cultivasem, fu o satiră împotriva alor mei și a mea. [...] Satira apăru. Autorul avu nerușinarea să-mi aducă el însuși primul exemplar. Mă mulțumii să-i spun: «Sunteți un ingrat. Altul decât mine v-ar azvârli pe fereastră, dar eu vă sunt recunoscător pentru că m-ați cunoscut atât de bine».

În mica proză caragialiană, personajul narator face și el cunoștință cu un „tânăr poet și literat, fruct prețios al unui gimnaziu de provincie", îl ajută să-și încropească un rost, îl invită la masă (junele e lihnit); bineînțeles, intrat la o gazetă, cel astfel ajutat, se afirmă (sub pseudonimul Hamlet) printr-o virulentă critică a pieselor binefăcătorului său.

În toate aceste cazuri raportarea poate fi cazuală și nu e obligatoriu să presupunem neapărat mai mult decât o simplă convergență, sau, cel mult, o „reminiscență". Există însă și astfel de situații. Cea mai surprinzătoare e oferită de o celebră replică din *Conu' Leonida față cu reacțiunea:*

„LEONIDA: Ei, domnule, câte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap! Glumești cu omul! Se-ntâmplă ... *(cu tonul unei teorii sigure)* că fiincă de ce? o să mă-ntrebi ... Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-știu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsia e gata; ei! și după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, firește, și nimica mișcă".

Magistrala explicație psihologică e construită în *climax:* din „nu știu ce", nevricos, omul intră la idee, de aici urmează fandacsia, ipohondria și, pe urmă, halucinația. Oricât ar părea de curios, această teorie a mai fost susținută, la fel de doct, de liniștitor și de ... neîntemeiat, în teatrul universal, și anume nici mai mult nici mai puțin decât în acela al lui Shakespeare. În fața regelui și a reginei, îngrijorați, din pricini diferite, de comportamentul lui Hamlet, Polonius, convins că nebunia i se trage prințului din res-

Scanned with OKEN Scanner

pingerea de către Ofelia a iubirii sale, le explică, tot foarte peremptoriu și, dacă vrem, „cu tonul unei teorii sigure“:

„POLONIUS: Ea a cules al sfaturilor rod
Iar el gonit — ca să scurtăm povestea
Căzu-n tristețe, din tristețe-n post,
Din post în veghe, apoi în lingoare,
În aiurare, și căzând mereu
Ajunse-n nebunia ce-i luă mintea
Și ne mâhnește“.

(trad. de Leon Leviţki și Dan Duțescu)

Același *climax:* tristețea, postul, veghea, lingoarea, aiurarea și nebunia sunt aici etapele marcate. Conu' Leonida cititor al lui *Hamlet?* Caragiale era mai mult decât atât, căci avea un adevărat cult pentru marele Will, exemplul său absolut, contrapus lui Hugo. Există un mic reper metatextual, un foarte fin avertisment al autorului: „[...] Câte d-astea *n-am citit* eu“ (s.n.) — spune Conu' Leonida. În adâncimea suitei crescătoare a lui Leonida stă (la fel de iute dezmințită) peremptorietatea formulării shakespeariene în *climax* din *Hamlet.* (În treacăt fie zis, o sugestie de interpretare a farsei s-ar putea naște din compararea scenei principale din piesă, aceea a spaimei de „revuluția“ imaginară, cu situația oarecum similară din *Experiența familiei Mac Williams cu trăsnetul* de Mark Twain).

Se poate întâmpla însă ca un întreg discurs să fie „refuncționalizat“, repropus în altă cheie. Schița în discuție, *O conferență,* a fost analizată, cu finețea lui bine știută, de Ion Vartic. Criticul izbutește să justifice perfect, la nivelul ansamblului textual, referința aristotelică a personajului (care, reamintesc pe scurt, invitat să vorbească despre *Ce este arta* la S.P.M.D.R. — Societatea Protectoare a Muzelor Daco-Române — ajunge aproape la disperare din lipsă de imaginație, până ce un cizmar îi demonstrează câte se cer pentru a ajunge la o bună pereche de ghete și, printr-un procedeu tipic retoric — *amplificatio* —, dezvoltând sugestia primită, obține un succes eclatant în fața grațiosului public). În atelierul meșterului Florian are loc următoarea discuție:

„— Frumos meșteșug este meșteșugul dumitale, nene Floriene!
— Este, nu pot ca să zic: da greu și migălos...
— Ei! Care meșteșug nu e greu și migălos? zic eu,

— . . . Și cere multe . . . Știi dumneata domnule, câte și mai câte trebuiesc pentru ca s-ajungem la o pereche de ghete elegante ca astea?
— Îmi închipui . . .
— . . . Ne trebuiesc: o cireadă de boi și de viței, o pădure de stejar și una de plută, un pogon de cânepă și altul de in, un lan de grâu, o mină de fier și câte altele!
— Nu înțeleg . . .
— Cum nu-nțelegi? nu ne trebuiesc calapoade, talpă, față, căptușeală, ață, pap, cuie, scule? . . . și pe urmă, ce ne mai trebuie? Să vedem, ghicești?

Am stat puțin pe gânduri și apoi, privind în ochii amicului Florian, care aștepta zâmbind răspunsul meu, am zis:
— Pe urmă, firește, ne mai trebuiesc mintea și puterea care, din toate celea risipite-n lume, să ne pregătească materialele . . .
— Și pe urmă?
— Pe urmă . . . pe urmă, ne trebuie neapărat meșterul cizmar, amicul nostru Florian, care, din toate, cu dibăcie, să ne facă o pereche de ghete elegante.

Și zicând acestea, am sărit din loc, l-am luat în brațe pe amicul meu și, sărutându-l cu multă căldură, i-am strigat:
— Meștere Floriene, destul! am înțeles! să trăiești! ești mântuitorul meu, dacă pot pentru ca să mă exprim astfel".

Analizând schița, Ion Vartic ne-a convins cu strălucire asupra lecturilor aristotelice ale marelui scriitor. Dar, dacă I. L. Caragiale l-a citit pe Aristotel, personajul său, meșterul Florian, ca bun cizmar (socialist, mai știi!) ce se afla, îl citise cu toată probabilitatea pe Adam Smith, întemeietorul economiei politice moderne. În opera sa clasică despre *Bogăția națiunilor (An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations)*, și anume chiar în primul ei capitol (despre diviziunea muncii), economistul scoțian scrie această celebră pagină, considerată cea mai frumoasă și cea mai literară din cartea sa:

„Observați, într-o țară civilizată și înfloritoare, obiectele unui simplu zilier sau ale celui din urmă dintre muncitorii manuali și veți vedea că numărul de oameni al căror efort a fost cheltuit într-o anumită măsură pentru a-i furniza aceste obiecte este dincolo de orice calcul posibil. Haina de lână, de pildă, care îl acoperă pe acest lucrător cu ziua, oricât de grosolană ar părea, este produsul muncii reunite a unei nenumărate mulțimi de lucrători. Ciobanul care a triat lâna, cel care a pieptănat-o sau dărăcit-o, vopsitorul, torcătorul, țesătorul,

postăvarul, cel care înmoaie, curăță de noduri și unește stofa, cu toții și-au pus laolaltă ceva din priceperea lor pentru a duce la capăt acest obiect grosolan. Și, de altminteri, câți negustori și căruțași n-au fost folosiți pentru a transporta materialul la toți acești lucrători deosebiți, care se găsesc adesea în locuri îndepărtate unii de alții! Ce de comerț și de navigație puse în mișcare! Ce de constructori de vase, ce de mateloți, de lucrători la vele și cordaje, puși la treabă ca să înfăptuiască transportul diferitelor substanțe ale vopsitorului, aduse adeseori de la capetele lumii! Ce varietate de munci și pentru a produce sculele celui mai mărunt dintre acești lucrători! Fără a mai vorbi de mașinile cele mai complicate, precum vasul negustorului, moara postăvarului sau chiar războiul țesătorului, să luăm aminte numai la ce mulțime de lucrări cere una din ustensilele cele mai simple, foarfeca cu care ciobanul a tăiat lâna. E nevoie ca minerul, constructorul cuptorului unde a fost topit minereul, tăietorul de lemne care a doborât lemnul pentru dulgherit, cărbunarul care a ars cărbunele folosit pentru fontă, cel care l-a brichetat, zidarul, lucrătorii care au construit furnalul sau clădirea morii pentru forjă, fierarul, cuțitarul să fi contribuit cu toții prin adunarea la un loc a meșteșugului lor, la producerea acestei unelte. Dacă am vrea să privim îndeaproape și fiecare din celelalte părți de îmbrăcăminte ale aceluiași lucrător cu ziua, sau fiecare din mobilele gospodăriei sale, lunga cămașă de pânză pe care o poartă pe piele, *pantofii cu care își încalță picioarele* (s.n. — M.P.), patul pe care se odihnește și toate deosebitele părți din care se compune această mobilă, grătarul pe care își pregătește hrana, cărbunele de care se slujește, smuls din măruntaiele pământului și adus poate pe lungi drumuri pe uscat și pe mare, toate celelalte ustensile de bucătărie, obiectele de pe masă, cuțitele și furculițele, farfuriile de lut sau de cositor pe care își servește și taie mâncărurile, diferitele mâini care au fost folosite pentru a-i pregăti pâinea și berea, rama cu geamuri ce-i dobândește totodată căldura și lumina, adăpostindu-l de vânt și de ploaie, meșteșugul și cunoștințele pe care le cer prepararea acestei magnifice invenții, fără de care clima noastră din miazănoapte ar oferi cu greu locuințe suportabile; dacă ne gândim la numeroasele unelte care au fost necesare lucrătorilor folosiți ca să producă aceste comodități, dacă am examina în amănunt toate aceste lucruri, dacă am lua în seamă varietatea și mulțimea uneltelor presupuse de fiecare din ele, am simți că, fără ajutorul și concursul mai multor mii de persoane, cel mai mic

Scanned with OKEN Scanner

particular, într-o țară civilizată, n-ar putea fi îmbrăcat și înzestrat nici măcar după ceea ce noi considerăm, destul de nepotrivit, drept chipul cel mai simplu și mai comun".

Acest elogiu al diviziunii muncii, al comerțului și al cooperării industriale stă, cu toată certitudinea, la temelia opiniilor meșterului Florian. Se va întreba, poate, cum putea Caragiale să cunoască un astfel de text. G. Ibrăileanu ne aduce aminte că scriitorul „cândva, după 1890, a cochetat puțin cu socialismul". Că, fără să fie un doctrinar, el era în stare de analiza socială și politică, a dovedit-o în *1907, din primăvară până-n toamnă* (de altfel, după mărturia fiului său Luca, scriitorul a discutat și refăcut studiul, sub raportul ideologiei politice, cu concursul cunoscutului revoluționar socialist Christian Rakovsky). Dimitrie Gusti care, student fiind, îl frecventa pe Caragiale la Berlin, ne spune chiar mai mult: „Așa, cu Delavrancea trata probleme de drept; cu Gherea *de economie socialistă* (s.n. — M.P.); cu Zarifopol, de filologie și filosofie; cu mine, de sociologie și politică". Mi se pare de prisos să mai caut și alte dovezi pentru a susține posibilitatea ca scriitorul să fi cunoscut opera economistului amintit, tradusă și în limba franceză (ediții în 1843, 1859 și 1881). În orice caz, rămâne simptomatic că, pentru a vorbi despre artă, personajul-narator se folosește de o pagină clasică de economie politică. Perspectiva intertextuală de lectură oferă, de nu mă înșel, o nouă imagine asupra acestui text și ar permite chiar angajarea unei cercetări mai amănunțite a chipului cum o sumă de preocupări cu caracter economic sunt reluate, parodiate, vizate în proza și teatrul lui Caragiale (de la liber-schimbismul lui Cațavencu la îngrijoratele discuții despre soarta rapiței și despre Disconto ale personajelor din *Momente*).

Nimic nu e întâmplător în scrisul caragialian. Nici una din aceste posibile refracții textuale nu e lipsită de interes și semnificație. Ar trebui — măcar ca ipoteză de lucru — să-l „luăm mai în serios" pe scriitor, cu tot umorul! Ion Vartic cita — și-l voi imita aici — o frază din *O bună lectură*, ce-ar trebui luată ca memento de oricine s-ar încerca în dificila întreprindere de a comenta scrisul caragialian: „[. . .] tocmai pentru cel ce gândește și prin urmare are ceva de spus, tehnica prozei ascunde mii și mii de secrete, a căror subtilitate ar sfida cele mai rafinate cursuri de retorică". Prudența ne îndeamnă să citim aici un avertisment.

(1987)

Scanned with OKEN Scanner

TIMPUL CRAILOR

Cât timp „real“ închide Mateiu I. Caragiale în romanul său? Întrebarea poate apărea otioasă ori, poate, chiar o dovadă de alexandrinism critic. Nu e totuși lipsit de interes să încercăm a-i răspunde: dacă, precum cred, compoziția cărții nu este dictată de un capriciu, așa cum s-ar putea presupune sau cum s-a scris, ci reflectă o anumită ordine (denunțată, în parte, de multele „simetrii“ ale textului), atunci secvențele de cronologie a „faptelor“ narative câștigă și ele un înțeles.

Începutul creează iluzia unei mari apropieri de „istoria“ narată („Cu toate că, *în ajun* chiar, îmi făgăduisem să mă întorc devreme acasă, tocmai atunci mă întorsesem mai târziu: a doua zi spre amiazi“). Momentul în care autorul întreprinde narațiunea este însă mult mai îndepărtat de obiectul ei: și cheia acestei perspective temporale o furnizează personajul-narator însuși, când declară (cu referire la Pantazi): *„Astăzi, după atâția ani,* îmi pare că-l mai aud“. Apare cu evidență, așadar, caracterul de evocare imprimat cărții de către cel ce o „scrie“, chiar dacă, numind cu sintagma „istoria de față“ materialul ei faptic, Mateiu Caragiale ar părea să ne îndemne, mai degrabă, să citim în ea o anume întâmplare întru descrierea căreia criticii (de la G. Călinescu la Ovidiu Cotruș) s-au simțit de altminteri într-o oarecare încurcătură. Într-adevăr, ce anume „se povestește“ în roman, care a „fabula“ sa? Constituirea unui grup de prieteni și „călăuze“ și destrămarea lui nu pare a reprezenta un țel epic suficient pentru narațiune; interesează, în schimb, fie și implicit, consecințele acestei alcătuiri și „dezalcătuiri“ asupra celui ce narează, personajul-povestitor, a cărui „inițiere“ e, până la urmă, produsul întâlnirilor și „călăuzirilor“ evocate. Or, tocmai în privința acestui adesea neglijat personaj, ce se ghicește îndărătul glasului ce spune „eu“ în roman, are o semnificație și cronologia ficțiunii.

Indicațiile temporale ale lui Mateiu Caragiale nu sunt de la început foarte clare: se poate observa, însă, insistența lui în a le

Scanned with OKEN Scanner

preciza. Când, pe prima filă a cărții, personajul își justifică osteneala, el amintește de ultima lună de continuu dezmăț epuizant, („*De o lună*, pe tăcute și nerăsuflate, cu nădejde și temei, o dusesem într-o băutură, un crailâc, un joc"). În seara zilei ce prilejuiește acest bilanț, personajul cinează cu obișnuiții tovarăși de petrecere: e momentul reper și în funcție de el se fixează și prima întâlnire cu Pantazi. Să notăm, deci, că suntem pe la începutul iernii („*Era spre căderea iernii*, o vreme de lacrimi . . ."): iar debutul celui de-al doilea capitol (*Cele trei hagialâcuri*) aduce o precizare mai exactă: „anul acela — 1910". Zărit încă de la apariția frunzelor (așadar din primăvara anului 1910), Pantazi îi devine propriu-zis prieten personajului-narator mai târziu, adică spre sfârșitul verii acelui an, într-o minunată seară când cei doi se întâlnesc în Cișmigiul beat de verdeață udă. Că este vorba de sfârșitul verii rezultă, mai departe, din menționarea anotimpului următor („*De la venirea toamnei* ieșea mai rar . . .") dar și din precizarea că întâlnirile zilnice ale celor doi prieteni au durat aproape trei luni, coroborată cu semnalarea momentului când are loc cunoștința lui Pantazi cu Pașadia („*cam o lună* înainte de seara de la care purcede istoria de față"). Seara — reper poate fi fixată pe la sfârșitul lui noiembrie sau începutul lui decembrie 1910 (vizita lui Pirgu acasă la Pantazi, ce are loc nu mult după seara cu pricina, e datată precis — prin cuvintele celui dintâi: „până la anul nou, 1911, cel mai târziu, adică *peste trei săptămâni*, conservatorii veneau la putere etc."). Cei doi nobili prieteni se cunosc la sfârșitul toamnei, lucru întărit și de descrierea prânzului acasă la Pașadia („în galeșa lumină chihlimbarie a acelei dulcegi *zile de toamnă*, cea din urmă frumoasă a anului"). *Asfințitul crailor* aduce completarea și împlinirea indicațiilor „cronologice" ale personajului-autor. Petrecerile de fiecare seară sunt presărate cu insistențele, tot mai frenetice, ale lui Pirgu pentru o vizită la Arnoteni. Durata lor e minuțios datată („plicticoasa stăruință ce *de șase luni* punea să mă atragă în acea casă deocheată"; la fel într-o replică a lui Pirgu: „după ce m-ai purtat *șase luni* cu zăhărelul"). Reperul temporal e ușor identificabil: căci, dacă prima mențiune a Arnotenilor se face la despărțirea convivilor, în seara când începe cartea, ei trebuie să i se adauge acea lună scursă de la întâlnirea primă dintre Pașadia și Pantazi. Pe de altă parte, naratorul spune că vizitele de fiecare seară la Arnoteni au durat o lună („*timp de o lună* cât am fost pe la ei nelipsit") sau, cum revine o precizare ulterioară, mai bine de o lună („o viață lungă nu mi-ar fi ajuns întreagă pentru a pătrunde sufletul omenesc în toată ticăloșia de care e în stare, așa ca *cele cinci săptămâni* trăite la Arnoteni"). Petrecerile în deșucheata casă încetează după moar-

Scanned with OKEN Scanner

tea Ilincăi Arnc teanu, înmormântată într-o frumoasă zi de mai („Ilinca fu prohodită domnește, ca împărătesele de la Bizanț când *a treia zi, cea mai frumoasă de mai,* o duserăm la lăcașul de veci cu toate florile de București"), eveniment urmat de alte trei luni de întâlniri numai între personajul-narator și Pantazi *(„de trei luni* reluasem cu Pantazi traiul de anul trecut") — o simetrie ilustrativă. Ca o confirmare, autorul inserează, puțin înainte de bătaia ce-i va despărți pentru totdeauna pe Pașadia și Pantazi, o altă fixare a timpului: „Femeile? . . . dar *în nouă luni* de când, împrietenindu-ne trăisem așa aproape unul de altul, nu-i cunoscusem nici o legătură . . ."). În fine, pe la căderea toamnei („Frunzișurile sunau acum a *toamnă . . .")*, după celebrul vis premonitoriu al naratorului-personaj, sosește vestea morții lui Pașadia. La puțin timp după aceasta, Pantazi își lichidează ultimele proprietăți la București și, schimbat la față, redevenit străinul dintr-o fotografie arătată cândva, părăsește pentru totdeauna orașul; cam în același timp se întâmplă și moartea Penei Corcodușa.

După toate aceste — poate superflue — dovezi, mi se pare evident că timpul de referință al „evocării" lui Mateiu Caragiale este riguros un an de zile, de la sfârșitul verii și venirea toamnei lui 1910, la aceeași perioadă a anului 1911. Indicațiile de „cronologie internă" a faptelor evocate, date de prozator pe tot parcursul romanului, aparent la întâmplare, nelăsând vreodată să cadă accentul asupra lor, sunt totuși prea multe și prea vizibil controlabile între ele pentru ca să fie doar rodul unui hazard. Prin revenirea, parcă recapitulativă, asupra celor patru pătrare ce jalonează acest interval (de *trei luni* îl cunoaște pe Pantazi; de *șase luni* e mereu îmbiat de Pirgu să facă o vizită la Arnoteni; de *nouă luni* de când l-a întâlnit, nu-i știe lui Pantazi nici o legătură feminină; de alte *trei luni* reia traiul din anul precedent), anul e secționat și delimitat în raport de câteva momente decisive: el începe cu întâlnirea dintre narator și Pantazi și se încheie cu moartea lui Pașadia. Pe de altă parte, 1910, anul începerii „acțiunii" e marcat (la propriu) de semne cerești: el e anul cometei lui Halley (amintită în fugă de narator, ce rămăsese credincios Cișmigiului „chiar în timpul marilor ploi ce au căzut înainte de ivirea cometei, în acea vară"). Pentru a decide asupra semnificației lui, voi relua o idee avansată de mine altă dată, cu totul în treacăt, cu privire la curioasa analogie ce se poate stabili între motivul călătoriei călăuzite în transmundan și mundan a personajului-narator din *Craii de Curtea Veche* și simbolica trecere dantescă prin cele trei lumi de după moarte (traseul fiind, desigur, inversat: dinspre „paradis" spre „infern"), un subiect asupra căruia se pot găsi în

Scanned with OKEN Scanner

cartea lui Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialâc*, mai multe observații interesante. Reținând deocamdată că în *Craii de Curtea-veche* totul e pus în relație cu persoana celui ce narează, să semnalăm acea iluzie de viață „reală", pe care vrea prozatorul s-o imprime paginii sale. Ovidiu Cotruș vorbea, în legătură cu aceasta, și până la un punct chiar cu oarecare îndreptățire, de apetitul pentru mistificare al prozatorului: și nu era singurul care o făcea. Identitatea cu narator-autor e folosită de scriitor cu scopul de a da faptelor narate alura credibilității absolute. La Dante acel „mezzo del cammin di nostra vita" nu era o simplă indicație generică, ci se putea corobora chiar cu datele reale ale biografiei sale (viața având, în mod obișnuit, după opinia lui, întinderea a șaptezeci de ani, „mijlocul de drum" al ei este de treizeci și cinci de ani: însumând această cifră la anul nașterii poetului, se obține anul 1300 pentru „datarea" călătoriei). Un calcul mult mai simplu ne arată, în ceea ce-l privește pe Mateiu Caragiale (născut în 1885), că, prin fixarea datei ficțiunii la anul 1910, el insistă asupra vârstei de 25 de ani, atribuită și personajului narator, cifră semnifcativă și ea, în linia unei simbologii a lui „patru" și a pătrarului pentru care, din nou, observațiile lui Vasile Lovinescu sunt importante.

Toate aceste date cu caracter oarecum anecdotic au funcția lor în compoziția romanului. De remarcat înainte de orice congruența lor cu celelalte repere simbolice ale cărții. Anul trimite la semnificația unui anumit ciclu: chiar etimologicește vorbind, înțelesul prim al unui *annus* era, în latină, acela de „cerc". Cuvîntul *annulus* — inel, de pildă, nu este altceva decât diminutivul lui *annus* (iar *jus annulorum* era numit, în latină, dreptul specific clasei cavalerilor, distinsă prin portul unui inel). Anul implică ideea de circularitate, de trecere canonică de-a lungul unui anumit *iter*. Observațiile asupra circularității anului sunt loc comun în studiile despre imaginar: Gilbert Durand scrie: „Cuvântul *annus* e foarte înrudit cu cuvântul *annulus*, prin care timpul dobândește o figură spațială circulară."; și, mai departe: „nu mai există disociere între timp și spațiu, pentru simplul motiv că timpul e spațializat prin ciclu, acel *annulus*". În *Dicționarul simbolurilor* (de Chevalier-Gheerbrant) implicațiile chestiunii sunt, în acest sens, foarte clar elucidate: „Simbolizată de cerc sau de ciclu, semnificația anului coincide cu aceea a zodiacului. În raport cu imaginea grecească a lui *ouroboros*, șarpele care își mușcă coada, având o jumătate albă și una neagră, astrologii împart anul într-o emisferă masculină, spirituală, care merge de la echinocțiul de toamnă la cel de primăvară și al cărei mijloc (adică solstițiul de iarnă) este *poarta zeilor*, și într-o emisferă feminină, materială, mergând de la echi-

Scanned with OKEN Scanner

nocțiul de primăvară la cel de toamnă, și al cărei centru (solstițiul de vară) este *poarta oamenilor*". Prima jumătate a anului, în care se desfășoară întâlnirile „crailor" e dominată net de preocupări spirituale: este jumătatea „hagialâcurilor", a „spovedaniilor", în care „femeile fuseseră [...] în chip hotărât pentru totdeauna înlăturate" de la mese și în care tânărul novice rezistă ispitirilor lui Pirgu de a merge la Arnoteni. Cea de-a doua este a intereselor materiale, a patimilor, a îndeletnicirilor joase și a viciului. Cronologia este coincidentă; prima jumătate a timpului petrecut de povestitor cu Pantazi începe toamna (în jurul echinocțiului) și continuă până în primăvara anului 1911 (după echinocțiu); vizita la Arnoteni începe primăvara, încetând înainte de solstițiul de vară (adică după moartea, în luna mai, a Ilincăi Arnoteanu). Am arătat și altă dată că, între multele simetrii ale cărții, una este cu deosebire revelatoare: romanul se deschide printr-o „trezire", implicând simbolic anamneza (legătura dintre „trezire" și „anamneză" a fost pe larg studiată de Mircea Eliade) și se încheie printr-o „adormire" prilejuind visul premonitoriu al asfințitului. Se include și aici ideea unui ciclu vital, ce se lasă descifrată mai bine prin analogia stabilită între *an* și *zi* (analogia dintre *an* și *lună* reprezintă și ea un teritoriu receptiv identificărilor în *Crații de Curtea-veche*, ce nu-și poate afla, însă, aici, spațiul necesar). Cele patru părți ale anului își găsesc corespondențe în cele patru părți ale zilei: primăvara — dimineața, vara — amiaza, toamna — asfințitul, iarna — noaptea. Chiar „acțiunea" cărții (câtă este) e declanșată la un sfârșit de după-amiază („Cu toate că, în ajun chiar, îmi făgăduisem cu jurământ să mă întorc devreme acasă, tocmai atunci mă întorsesem mai târziu: a doua zi spre *amiazi*. Noaptea mă apuca în așternut. Pierdusem răbojul timpului. Aș fi dormit înainte, dus, fără zgomotoasa sosire a unei scrisori etc."; și de aici urmează cina din strada Covaci). Romanul începe simbolic sub semnul toamnei (întâlnirea cu Pantazi) și al asfințitului (începutul narațiunii).

După ce a parcurs primul „pătrar" al vieții, tânărului îi este dat să străbată o experiență inițiatică așezată semnificativ de-a lungul unui an și călăuzită în toate dimensiunile: în spațiu, în timp și în „realul" contemporan al „vieții în care se viețuiește". Înțelesul global e acela al unei formări, al unei iluminări, inițierea devenind în același timp sursă pentru amintire și alimentând, astfel, la rândul ei, un alt ciclu: ca orice educare, în fond, așa cum etimologic enciclopedia era *enkyklos paideia*, instrucțiune, educație ciclică.

(1985)

Scanned with OKEN Scanner

UN STRANIU SIMBOLIST

Primul dintre criticii noştri importanţi care a vorbit despre poezia lui D. Iacobescu a fost Tudor Vianu, semnalând, cu ochi sigur, toate raportările la simboliști (Baudelaire, Verlaine, Samain) şi definindu-l lapidar pe autor ca pe un „poet minor de mare talent". La rândul său, N. Davidescu releva înclinaţia paradoxală spre luminozitate şi seninătate a poetului melancolic şi fantast, iar Perpessicius, editorul de mai târziu, sublinia „satanismul lui minor" în contrast cu o „năzuinţă solară". Sinteza acestor caracterizări o dau E. Lovinescu, ce apasă, în *Istoria literaturii române contemporane*, asupra notelor „groteşti" şi „caricaturale" şi Călinescu, pentru care, dincolo de o „atmosferă prea specific franceză", prezentă în versurile lui Iacobescu, nota personală se defineşte mai ales în sfera accentelor maladive şi de acuitate a percepţiei senzoriale. Bineînţeles, se pot face trimiteri profitabile şi în perimetrul cultural românesc: căci D. Iacobescu urmează într-o anumită măsură „fantezismul" lui Dimitrie Anghel, înzestrându-l, însă, cu o notă funerară şi macabră de filieră macedonskiană (ca atunci când închipuie o lume subacvatică de morţi galanţi şi trişti, conversând cu nimfe: *În adâncuri*), linia trubadurească şi graţiozităţile, delicateţea japoneză de mătăsuri şi lampioane a unor imagini de amprentă minulesciană sau, într-o consonanţă tragic întemeiată în condiţia sa de ftizic, mai gravele acorduri bacoviene din poezia parcurilor „otrăvite" de toamnă, a hemoragiilor şi nevrozelor.

Acest tânăr şi cu totul remarcabil poet este, deci, sortit să nu poată exista fără o întreagă roză de nume de referinţă inevitabilă. În realitate, chiar dacă s-a descoperit paternitatea cutărui vers sau a cutărui cuvânt din poezia lui D. Iacobescu (titlul *Quasi*, pe care intenţiona să-l dea volumului său, preluat apoi de editorul culegerii postume, ar proveni din Verlaine, dar versurile inspiratoare ale acestuia au fost identificate diferit de Perpessicius şi de poeta Ana Blandiana, autoarea unei teze de licenţă, parţial publicate, asupra poetului), e greu să se indice cu precizie un

Scanned with OKEN Scanner

anume filon simbolist urmat de poet. El participă prin tot ce scrie la atmosfera simbolistă, însă reparcurge oarecum pe cont propriu registrul ei de imagini și inspirație. În unele versuri se ascultă chiar o melodicitate epigonic eminesciană *(Amurg pe fluviu)*, trecută repede înspre tonuri radical diferite. Ceea ce îl distinge pe D. Iacobescu în seria simboliștilor români este întorsătura rapidă, șocul imagistic, reglat cu precizie și demonstrând resurse cu totul excepționale, relevate cu entuziasm de toți comentatorii scrisului său. Într-o *Scenă de seară* (apoi: *Scenetă*) nebunii din balamuc închipuie, în „vraja" unui „trist amurg" un cadru de balet naiv; unul din ei oferă actorului principal omagiul unui mănunchi de ierburi: „Cum, însă, dansatorul refuză încurcat, / Galantul se repede și-l bate pîn' la sânge"; în *Nocturnă*, morții, cuprinși de spleen, se plimbă pe alei, doar unul „Desmiardă melancolic o liră fără strună, / Apoi furios spărgând-o de pomii dimprejur, / Se urcă pe o creangă și miorlăie la lună"; altă poezie *(Noapte fantastică)* descrie atracția irepresibilă a unui lunatic pentru acoperișe, urcate „pe trepte moi de aer".

Există un calcul intelectual în aceste mici capodopere personale, făcând parcă de departe ecoul grotescului pre-expresionist al unui Wedekind. El e demonstrabil și printr-o anumită înclinație gnomică spre o poezie vag alegorică în *Enigmaticul*, *Trecutul*, *Metafizică*, *Dedicație* sau în *Vis negru*, unde onirismul e coșmaresc și edificator. În alt registru versul chlorotic *(Vers pervers* și *Capriccio* sunt piesele cele mai reprezentative), în altul încă, lirismul tensiunii nevrotice, al nervilor „fini" (adjectiv larg folosit), întinși la maximum, într-un al treilea violențele expresioniste bacoviene („[...] ziua moare de-o grea tuberculoză / Stropind tot parcul veșted cu sângele-i bolnav [...]"), ce contrastează cu suavitățile de stampă japoneză și de bibelou rococo din alte poezii (căci există și o muză diminutivă a lui Iacobescu, prin care el se înrudește nu numai, cum era scontat, cu Minulescu, dintre simboliști, dar și cu, anume Arghezi și cu Topârceanu, oricât de deosebiți între ei ar fi acești poeți) dau o sugestie despre paleta posibilităților expresive ale poetului. Nu lipsește nota cinică, dezabuzată sau autodenigratoare, autoportretul nonșalant *(Elegia unui tânăr modern)*, minat însă de înduioșare și melancolie, ca în poezia crepuscularilor italieni (Corazzini mai degrabă decât Gozzano), percepția imagistică acută (în *Zile de vară* somnolența „Alunecă ușor ca o epavă / Pe apa unui luciu african"), potențând prin ironie, sentimentalism și o intensă capacitate de sugestie vizuală, registrele poeziei sale.

Scanned with OKEN Scanner

I s-a imputat lui D. Iacobescu o anumită facilitate a scrisului (vizibilă, implicit, și în marea cursivitate a traducerilor lui din poeții romantici și simboliști); Tudor Vianu a avansat chiar, cu prudență și delicatețe, ideea că moartea poetului nu a întrerupt, de fapt, o evoluție poetică, ci i-a dat, mai degrabă, un tulburător, ultim sens. În fapt, puținătatea operei lui nu ia nimic din valoarea ei reprezentativă, din caracterul ei rotund și împlinit, în interiorul peisajului relativ diversificat și nelipsit de vârfuri considerabile, al simbolismului românesc.

(1982)

MICI EXERCIȚII INTERTEXTUALE

„Parnasian al boemei", cum l-a definit Perpessicius, Artur Enășescu este astăzi un poet uitat (în ciuda celor două tentative, din 1946 și 1968, de repropunere a poeziei lui), din care nu se mai țin minte nici romanțele, altădată celebre, compuse de Ionel Fernic pe versurile din *Țiganca* („E Rița, fecioara cu ochii sprințari, / Cu sâni ca de piatră [...]") și din *Balada crucii de mesteacăn*, nici somptuoasele și recile sonete parnasiene (pentru *Afrodita* obținuse în 1926 premiul „Ion Pavelescu" pentru sonet al revistei *Universul literar*, condusă atunci de Perpessicius), sau meditațiile filosofice la care se gândea Tudor Vianu, când îl plasa pe poet în postura de ipotetic continuator al unor D. Nanu sau Panait Cerna. Poetul însuși se considera, așa cum informează un contemporan, discipol în „șlefuirea versului" al lui Leconte de Lisle și, mai cu seamă, al lui Eminescu și Dimitrie Anghel. El citea însă și poezia simbolistă (Mallarmé, Samain), iar în scrisul său madrigalul și balada, cântecul cu unele rezonanțe folclorice sau compunerile ce îl așază, surprinzător, în descendența lui Coșbuc și, mai ales, a lui Iosif (versul de patru silabe, ca în *Doina*), se întâlnesc cu lirica epigonic eminesciană a suferinței „dureros de dulce" (sintagmă preluată de Enășescu), cu „fantaziile" exotice (elenice, egiptene, nordice), de intonație parnasiană, dar amintind și de celălalt mărturisit model, Anghel, sau cu o serie de compoziții sonore, debordând de trimiteri (de la Cleopatra la Napoleon) și epuizându-se până la urmă într-o goală retorică, sau chiar cu lirica nonșalantă și sentimentală a lui Cincinat Pavelescu și Topârceanu. Tonalitatea operei, în loc să fie numai parnasiană, așa cum îndeptățit au identificat filonul ei cel mai valid E. Lovinescu, Perpessicius și Tudor Vianu, e mai degrabă eclectică (încadrarea lui Enășescu în ediția a doua a *Istoriei* călinesciene e deci corectă, deși tratamentul aplicat poetului e nedrept), în bătaia tuturor ecourilor și reminiscențelor, până la pastișa datorată obișnuințelor memoriei poetice și revenirilor de lectură.

Scanned with OKEN Scanner

Artur Enășescu are, totuși, în mod indiscutabil, talent și o dovedește cu prisosință prin sonete (compunerile ample nu i se potrivesc), chiar dacă prin metrică, inspirație și „conținuturi" el este un poet clasat. O eventuală reevaluare a lui s-ar putea produce printr-o încercare de a izola, în contextul uneori oarecare, versurile memorabile, ce se lasă citite prin filtre de receptare actuală. Nevalorificată de critică a rămas, de exemplu, latura decadentistă a liricii sale, fulgerate de „fiorul voluptății și al morții", îngăduind neașteptate paralele cu Bacovia (încă de la sonetul de debut, *Amor*, unde se citește: „Iar sufletu-mi se stinge-n aiurare" și până la poemul *Patima:* „Și-s singur... mă cuprinde un fior" „Cu grabnici pași o palidă nălucă", sau la titlurile „marcate": *Stanțe, Cântec),* după cum nesesizată a trecut o dovadă de sensibilitate mateicaragialiană din *Prin noapte* („Sunt nopți de taină și melancolie"), sau o anume sugestivitate a titlurilor, amintind de Ion Vinea *(Flori de lună).* Căutarea acestor posibile consonanțe, ce nu trebuie rezolvate cu orice preț în sugerarea unor influențe pozitiv atestabile, poate deveni stimulatoare pentru „recuperarea" lui Artur Enășescu și ea poate sonda chiar fragmentul „romantic" al operei poetului („Și-aștept să zbor cu tine prin noaptea fără țărm"), până la a înlesni întâlnirea unor versuri ce permit o raportare la Arghezi („S-au stins pe veci străbunele altare" — *Ama:* „Sunt valul care lunecă pe mări / O clipă, sub lumina unei stele" — *Din Cytera;* „Stingher și trist eu te zăresc, părinte" — *„De ești tu cel ce lumile le ține";* unele strofe din *Clipe din urmă)* sau chiar, oricât de neașteptat ar putea părea, la Ion Barbu, cel din perioada colaborării la *Sburătorul* („Înaripați tauri și monștri grei de piatră / Domnesc fără suflare pe-o lume idolatră"), ori chiar la cel din perioada „ermetică", prin sintaxă și printr-o mare castitate a imaginii („Dar unde-i gândul sfânt să le răpească / El, secera pe veci dumnezeiască" — *Pământ;* „Născură, robi aceluiași extaz / Nemărginirea, floare de genună" — *Afrodita;* „O, Nordul, Nordul lumilor polare / Cu sloiuri, ce privirile-ți înșeală" — dintr-un sonet unde aurora boreală este un „Inel de-argint al nunților solare").

Toate acestea pot fi însă și un simplu exercițiu de sensibilitate sau chiar o iluzionare a percepției estetice. Dar altminteri, necorelat cu expresiile cele mai înalte ale liricii române interbelice, Artur Enășescu este sortit să rămână un poet minor, repetând până la saturație metaforele, devenite clișee, ale liricii noastre de început de secol.

(1982)

Scanned with OKEN Scanner

CÂTEVA NOTE BARBIENE

În acest an*, la 11 august, s-a împlinit un sfert de veac de la moartea lui Ion Barbu: prilej aniversar pe care Editura Cartea Românească nu l-a lăsat să-i scape, publicând o frumoasă ediție bibliofilă a operei poetului (Ion Barbu, *Joc secund,* Versuri, Ediție bibliofilă îngrijită de Romulus Vulpescu, 1930, Cultura Națională / Cartea Românească, 1986). Numele lui Romulus Vulpescu, căruia i se datorează acest dar făcut „fermecaților de mireasma poeziei române", face cât un certificat de autenticitate însoțind un obiect de preț și nu mai are nevoie de laudele noastre, pe care, oricum, nu pregetăm să i le aducem, din toată inima. Poetului, filologului și editorului Romulus Vulpescu i se datorează câteva importante momente legate de publicarea postbelică a poetului *Jocului secund;* el ne-a revelat primul, completând-o, traducerea din *Richard al III-lea,* a dat o importantă ediție a poeziei, adevărată mină de informații pentru oricine dorește să cunoască opera barbiană în ansamblul ei și ne propune acum o carte care, pe lângă excelentele ei calități grafice, reprezintă și o importantă contribuție la adâncirea laboratorului poetic al unuia din cei mai fascinanți poeți români. Ediția bibliofilă retipărește volumul *Joc secund* din 1930 într-o versiune practic identică originalului, atât de apropiată încât avem o clipă (datorită reproducerii fotografice a coperților primei apariții și reconstruirii oglinzii paginii) iluzia că ne numărăm printre nu foarte mulții posesori privilegiați ai tipăriturii princeps. Romulus Vulpescu însuși, bibliofil împătimit și membru ilustru al unui club ideal Ion Barbu, nu se numără printre cei 70 de fericiți deținători ai așa-numitului format mare al acelei ediții. La noi nu se practică, din păcate, sistemul reeditărilor fotografice: de aici recunoașterea deschisă a „fraudei" comise acum: „Recunosc, micul demon familiar al biblioegoismului și-a vârât și el codița stârnitoare de minuni, dându-mi ghesul diabolic

* 1986.

de a-mi făuri — singur și cu minuția falsificatorului care-și întreține, cu grijă, mâna și reputația prin efort benedictin agonisită — o copie conformă cu ispititorul și de neatins potir". Iată un „fals", pe care cei treizeci de mii de virtuali deținători nu pot decât să-l așeze printre operele de vază din bibliotecă.

Iubitorul de minuție va găsi în ultima parte a cărții (pe circa 100 de file) nu numai datele obișnuite ale unei „note asupra ediției", ci și unele informații pe care cititorii obișnuiți nu le pot avea la îndemână oricând. Totuși, în ciuda utilității lor incontestabile, pentru luminile aruncate asupra genezei unor poezii, sau a împrejurărilor creației, pentru o mulțime de precizări, adâncite aproape până la exces, în legătură cu unele referințe, motto-uri sau locuri barbiene, nu paginile acestea reprezintă contribuția cea mai prețioasă a cărții, cât, alături de punerea în circulație a poeziei barbiene așa cum a apărut ea în 1930, reproducerea facsimilată a unora din poeziile așa numitului *Caiet alb-maro — Ochian II,* care a stat la baza altor două caiete încredințate, la Editura Cultura Națională, lui Al. Rosetti, în vederea publicării cărții, și pierdute apoi de savantul lingvist și editor, după cum însuși mărturisește. Filolog minuțios, Romulus Vulpescu emendează ediția princeps în micile ei inconsecvențe orto- și tipografice, dar respectă în genere ortografia originalului, ceea ce sporește prin nu știu ce farmec mimatic savoarea cititului. Ion Barbu a reintrat în circuitul lecturii pe la jumătatea anilor '60 prin cele două ediții *(Ochean,* 1964 și *Joc secund,* 1966) datorate lui Al. Rosetti și Liviu Călin. În anii '70, editorii calificați ai poetului sunt Romulus Vulpescu și Dinu Pillat: practic, după ediția din 1970 a celui dintâi singurele contribuții interesante au apărut în reviste, care au făcut cunoscute o serie de variante rămase inedite: un merit aparte în acest sens îi revine lui Mircea Coloșenco pentru transcrierea multor manuscrise ale poeziilor lui Barbu.

Cititorul poate vedea acum din larga selecție de facsimile a ediției bibliofile cât de laborioasă a fost realizarea formei „definitive" a unor poezii. Am arătat altă dată *(Critica de atelier,* 1983) în ce măsură rescrierea e un principiu vital al poeticii lui Ion Barbu, ea trecând textul prin înălțări succesive, purificându-l de „ocazia" ce i-a dat naștere și „refuncționalizându-l". Cazul cel mai celebru e oferit de poezia *Din ceas, dedus,* unanim considerată drept o *ars poetica,* despre care Ion Barbu însuși notează pe dactilograma cuprinzând ansamblul poeziilor lui (alcătuită în 1941—1943 de Louis Willman) că e „Inedită, compusă în toamna lui 1929, utilizând un material poetic din 1920. Plecând de aici, am formulat în volumul *Critica de atelier* ipoteza că poezia a avut la origine

Scanned with OKEN Scanner

un text ocazional, intitulat *Idol*, o poezie de dragoste. În temeiul unor deducții, asupra cărora nu voi stărui, se putea presupune că acea poezie fusese trimisă uneia din destinatarele obișnuite ale poetului în acea perioadă (Maria Zalic și Hortensia Papadat Bengescu): și înclinam pentru cea de-a doua fie pentru că memoria lui Ion Barbu e, în genere, foarte bună, iar în 1920 poezii asemănătoare metric fuseseră dedicate numai marii prozatoare, fie pentru că titlul prim, *Idol*, trimitea prin sugestia „statuarului", inflexibilității etc. la celelalte poezii dedicate ei. Ipoteza a stârnit interesul lui Nicolae Manolescu: în articolul *Iubita și poezia* (*Steaua*, nr. 6, 1984), acceptând în principiu posibilitatea amintită, el indica pe destinatară în Maria Zalic și în poezia *Ți-am împletit* . . . un tulburător exemplu de asemănare formală. Am regretat atunci că nu folosisem în studiul menționat sugestiile date de acest text, mai cu seamă pentru că rimele primei strofe și ale celei de-a treia sunt identice cu cele din *Joc secund*. Similitudinile materiale puteau fi prelungite până în planul imaginii poetice înseși, și articolul lui Nicolae Manolescu făcea sugestii foarte pertinente în acest sens. Tot în revista *Steaua* (nr. 8, 1986), Ioana Em. Petrescu, autoarea unor remarcabile interpretări barbiene, reia ipoteza amintită, indicând și mai decis în *Ți-am împletit* . . . probabilul punct de plecare pentru *Din ceas, dedus* . . . . Ambele articole conțin analize de mare finețe și argumente peremptorii, care mă obligă să reiau aici chestiunea, profitând tocmai de faptul că o parte din „datele" problemei sunt cuprinse printre facsimilele ediției îngrijite de Romulus Vulpescu, și incluzând în ecuație observațiile și sugestiile celor doi critici (mă limitez deocamdată la câteva note sumare având nevoie, desigur, de adânciri ulterioare). Am descris mai demult procedeul „regresiv" de redactare poetică al lui Ion Barbu (mai multe mărturii concordă în a-l arăta pe poet un extraordinar improvizator pe rime date), pentru care se pot aduce diverse exemple (de pildă rescrierea poeziei *Ființa* / *Elan* și chiar *Driada* / *Înecatul*). Ca atare, sunt de acord cu Nicolae Manolescu și Ioana Em. Petrescu că punctul de plecare al poeziei *Din ceas, dedus* . . . se poate căuta în *Ți-am împletit* . . . , dar numai cu precizarea că mai celebra poezie nu derivă în mod direct din *Ți-am împletit* . . . , ci prin intermediul pierdutei poezii *Idol*, care era deja altceva decât poezia *Ți-am împletit* . . . și media între primul text și varianta *Stil*, imediat premergătoare textului „definitiv". Nicolae Manolescu are o bună intuiție în acest sens atunci când spune, în articolul amintit: „Nu e firește obligatoriu ca poetul să întrebuințeze anumite motive exclusiv într-un ciclu sau altul. Poate că el a reluat în *Stil* (dacă admitem că poezia a fost scrisă pentru Horten-

Scanned with OKEN Scanner

sia Papadat Bengescu) idei poetice din *Ți-am împletit...* scrisă pentru Maria Zalic". În sprijinul acestei nuanțări, importante totuși, vine atât situația manuscrisului, din care lipsesc foile semnalate la sumar cu titlul *Idol*, cât și, așa cum spuneam, memoria poetului: el ține minte toate împrejurările (uneori — vezi *Ixion* — chiar ora redactării) scrierii poeziilor sale. Sub *Ți-am împletit...* mențiunea sa spune: „Scrisă pentru Dna Marie Zalic, sfârșitul lui Iunie 1919, str. Rondă". După părerea mea, el nu putea să se înșele când scria sub *Din ceas, dedus...* că derivă dintr-un material poetic din 1920 și nu din 1919. Mi se pare deci că lucrurile trebuie nuanțate după cum urmează: poetul va fi preluat pur și simplu rimele din *Ți-am împletit...* (sau va fi transformat poezia până la desfigurare) și a „reconstruit" pe ele poezia *Idol* (azi pierdută). Maliționii vor observa aici că poetul lua pur și simplu o poezie de dragoste adresată unei femei și o „reformula", trimițând-o alteia (căci în 1920 Ion Barbu, așa cum am subliniat și în *Critica de atelier*, scrisese numai *Când va veni declinul*, *În ceață*, *Driada*, *Gest*, *Ixion* și poezia pierdută *Idol*). O parte din poeziile scrise în 1920 au cunoscut reluări sau reprezintă reluări: *Desrobire* reia *Umanizare* (tot din 1919), *Driada* va fi recuperată târziu (în 1929) în cele două esențializate strofe ale poeziei *Înecatul*, în timp ce *Gest* e și ea de două ori refăcută. Rămân *În ceață* și *Ixion*, pentru care Ion Barbu menționează ca destinatară pe Hortensia Papadat Bengescu, și *Când va veni declinul*. Preluări tacite de motive, dinspre poeziile adresate Mariei Zalic spre cele dedicate marii prozatoare mai există: așa, de exemplu, se poate compara strofa a șasea din *În ceață* cu strofa a doua din *Ți-am împletit...* pentru a găsi, reluat în poezia din 1920, apelativul majusculat „Soră", adresat, în 1919, Mariei Zalic („Atunci *slăvită Soră* zorește mai curând" / *Ți-am împletit...*; „Am înțeles că între iubirea mea și *Sora*" *În ceață* — s.n.). În articolul său, Ioana Em. Petrescu subliniază, de asemenea, o relație posibilă între cele două poezii. În fine, ambii critici citați, semnalează motivul specularității în *Ți-am împletit...* și importanța imaginii reprezentate în această poezie de dragoste de apele mării. Dar Ion Barbu reluase metafora marină și în poezia *În ceață*, unde ea echivala abisurile lăuntrice ale îndrăgostiților („Când, când, *interioarele mări* vor izbuti / Ca ele să se-mbine ca ele să se soarbă?"). Nu este deci imposibil ca poezia *Idol*, scrisă pentru Hortensia Papadat Bengescu, să fi reluat și ea imagini și metafore din *Ți-am împletit...* (adresată Mariei Zalic). Aceasta înseamnă că *Idol* va fi fost în mod clar altceva decât *Ți-am împletit...* din care reține doar rimele și, poate, unele metafore, sugestia oglindirii. Pentru Ion Barbu în rescrieri conta mai cu seamă

Scanned with OKEN Scanner

argumentele de ordin — să-i spunem așa — muzical și formal, oarecum în sensul celebrelor propoziții ale lui Valéry despre geneza poeziei; ca în alte cazuri (precum, de pildă, în trecerile de la *Driada* la *Înecatul*), achiziția principală a variantei *Idol* consta în găsirea nucleului „tare", reprezentat de magnificele ultime două versuri din binecunoscuta poezie. Deasupra lor a edificat restul, procedând regresiv, dinspre rime spre versurile pline și modificând substanțial o poezie având ca temă probabilă inaccesibilitatea femeii iubite în abstrasa, apolinica artă poetică trecută în fruntea volumului.

Paranteza de mai sus a fost declanșată de setul de pagini manuscrise reproduse de Romulus Vulpescu în ediția sa, iar cititorul interesat de atelierul creației poate confrunta cu folos variantele și textele definitive, înțelegând pe această cale multe lucruri despre însuși poetul. Calitatea facsimilelor din ediția bibliofilă ne aduce însă aminte și de o altă problemă: aceea a unei ediții critice Ion Barbu, în vederea căreia îmi va fi permis, poate, să cred că fondul manuscris rămas de la poet nefiind foarte întins, s-ar putea visa la o facsimilare integrală; de vină pentru astfel de închipuiri e Romulus Vulpescu, bineînțeles. Și m-am gândit apoi că ar mai fi necesară o reeditare a poeziilor barbiene nereținute în volumul din 1930, așa cum au apărut în periodice (chiar dacă o asemenea ediție ar încălca în mod expres una din dorințele poetului): și aceasta pentru că toate edițiile moderne publică acele texte cu modificările târzii ale poetului, dictate de altă sensibilitate, trecute prin filtrele propriei deveniri poetice. Ar trebui reperate, în fine, toate textele poetice barbiene (și surprize apar mereu: una de proporții e dată de regăsirea și publicarea de către Vlad Alexandrescu a manuscrisului poeziei *Buhu*, variantă a *Domnișoarei Hus* — „Viața Românească", nr. 1, 1984), ar fi nevoie de o biobibliografie Barbu, de un dicționar al limbii sale poetice etc. Se poate spune, în orice caz, că Romulus Vulpescu a făcut cel mai mult pentru a ne apropia de ediția critică Ion Barbu: și poate că, până la centenarul nașterii poetului, în 1995, vom avea și această carte necesară în biblioteci. Oricum, ediția bibliofilă apărută la Cartea Românească ne apropie din nou, sărbătorește, de verbul esențial al unuia din cei mai mari poeți români: și nu e puțin lucru.

(1986)

Scanned with OKEN Scanner

POEZIA „FAUNESCĂ“

Un volum *(Cântările răsăritului,* 1925) îndatorat tuturor maeștrilor (de la Alecsandri, Macedonski și Eminescu, la Goga, Iosif și Anghel, sau chiar Topârceanu), dar cuprinzând în secțiunea intitulată *Orașul* și acorduri simbolist crepusculare receptate, probabil, prin Demostene Botez, prefațatorul cărții, sau vădind o anumită înrudire cu versificația somptuos decadentă și ceremonioasă a lui N. Davidescu, este începutul, până la urmă prea puțin edificator, al lui Virgil Gheorghiu. Poetul și-a renegat, sec și explicit, debutul, dar, cu oarecare îngăduință și răbdare se pot descifra în prima lui carte, sub chiar însemnul eclectismului ei, linii de forță și premise ulterior dezvoltate și accentuate.

Inspirația funebră, „funerar-enigmatică“, pe care a detectat-o G. Călinescu, atribuind-o unei filiere bacoviene, se convertește în *Febre,* 1933 (ce adună, filtrând-o, întreaga experiență modernistă a poetului, de la melodia distilat elegiacă a unor toamne prin care se aud acorduri de „clavire“ la poemele convulsive și dizarmonice promovând șocante rupturi ritmice, inspirate de contactul cu avangarda) într-un expresionism de o calitate neîndoielnică, nesemnalat ca atare de comentatori. Între simbolism (în varianta decadent crepusculară) și o combinație de suprarealism și expresionism oscilează poetul și în *Marea vânătoare* (1935), *Tărâmul celălalt* (1938) și în *Pădure adormită* (1941). În plus, în prima dintre ele, ceva din registrul numai aparent tradiționalist al *Herțelor* lui Fundoianu *(Stampă,* în *Marea vânătoare),* un limbaj neologistic uneori excesiv (amendat de critici precum Ș. Cioculescu și Pompiliu Constantinescu, interpreți exacți ai poetului) în alte poeme, ieșite din matricea „fantezismului“ mai degrabă decât din suprarealism, cutreierate însă de un aer mai straniu, chiar dacă fără violențe imagistice, fără grotescul și ironia din *Febre.*

A doua natură a poetului, recunoscută de el însuși, cea înclinată spre formele limpezi și spre armonie, spre tradiție și clasicitate, iese treptat în evidență în poezia următoare. Așa încât, dacă

Scanned with OKEN Scanner

în *Tărâmul celălalt* (1938) se păstrează ecourile de poezie crepusculară *(Provincii)* și dacă imaginația poetică își demonstrează virtuțile în barochismele din *Stanțele* de acum, apar și exultația, îndemnurile supreme adresate sinelui, ca în poezia argheziană, sonetele parnasiene („Să mă sculptez într-un ghețar de vers"), notele elegiac sentimentale și retoric declarative ce domină, apoi, în *Pădure adormită* (1941), unde medievalităților sau suavităților *(Casa din vis)* li se alătură vagi ecouri folclorico-legendare (deja prezente și în *Tărâmul celălalt).* Poetul visează la „calmul înalt / Al coroanelor de păduri" *(Rugăciunea),* creația sa respiră acum împăcare, liniște, senzația pură de „fântână nencepută de răcoare" *(Poem simplu).* În toate aceste volume nota dominantă e, totuși, cea care trimite la decadentism și modernism, la poezia artificialului și la aceea livrescă *(Tristan, Andersen, Augustin Meaulnes,* în *Pădure adormită).*

Virgil Gheorghiu este, până acum, preponderent, un poet citadin din rasa lui Ion Vinea, a cărui diversitate de inspirație o reeditează, de altminteri, în termeni personali. Cu atât mai surprinzătoare este placheta din 1940, *Cântece de faun,* apropiată în critică, într-un mod numai parțial justificat, de faimoasa eclogă a lui Mallarmé. La poetul român e vorba de un poem al sevelor și miresmelor, al dorințelor frustrate, al unei cotropitoare senzualități, de inspirație autentic antică, fără didacticism ilustrativ și narativ și fără stridențe lingvistice, ci cu o admirabilă măsură. Un faun își cântă „cântul [. . .] fățarnic și aprins", conținând o anecdotică minimă, relatată cu o naivitate excelent trucată în cvartine de endecasilabi închizând în ele o contemplare „muzicală" a naturii, nelipsită, desigur, de vibrație spontană, dar întemeiată mai curând de o capacitate superioară de stimulare intelectuală și „artistică" a percepției simple, fruste. Două alte volume continuă, prin ani, filonul „faunesc" al poemelor lui Virgil Gheorghiu, început, de fapt, prin două *Cântece de faun* încă din *Marea vânătoare: Trezirea faunului* (1973) și *Cântece finale de faun* (1977), ultimul volum antum al poetului. În ambele, aluziile mitologice sunt mai multe și, ca atare sensul panic și abrupt al bucolismului se face mai didactic; registrul lingvistic e mai puțin omogen, conținând un amestec adesea șocant de regionalisme rare și neologisme. Dar răsună în ele ecoul unui regret discret ritmat pentru tinerețea și virilitatea apuse, un autentic sentiment al singurătății.

În general volumele lui Virgil Gheorghiu, din a doua sa etapă, urmată unei absențe de un sfert de veac din librării, structurează direcțiile unei continuări de sine, specificând și izolând trasee deja încercate în primele cărți. Excepția singură e *Poeme* (1966), invo-

Scanned with OKEN Scanner

luție netă pe toate planurile, căci Virgil Gheorghiu se înfățișează aici ca un autor retoric și declarativ de versuri întretăiate de interjecții și apostrofe sonore, ca în poezia lui Mihai Beniuc, dar fără vigoarea expresivă a primei lirici a poetului ardelean („Mânați, măi, zdravăn visul! E limpedele ceas / Când troica de cuvinte zbor nou și liber sună!"), amestecând compuneri evocatoare și suprarealiste, fantezii mitologice sau medievale și confecții pline de clișee din anii '50. Poetul recuperează din volumele anterioare sonetele, adăugându-le altele noi, în culegerea ce le este rezervată în exclusivitate *(Sonete*, 1975): de aceea acordurile de odinioară (cele crepusculare mai ales: provincia, stampele, terenurile, cârciumile cu absint și pelin) răsună alături de tonul elegiac al rememorării unor trecute iubiri și de melancolia unor poezii ale senectuții. Este, în orice caz, semnificativă pentru natura recunoscut dual a poetului coexistența în el a unui împătimit al formei — (e și un rondelist elegant) cu impulsurile distructive ale autorului de „poeme telegrafice" de prin revistele de avangardă. Față de toate aceste constante, celelalte două volume din ultima perioadă îl pun în evidență pe literat: el se cultivă pe sine în toate ipostazele, de la cea avangardistă („Pe cuptorul pirosferei / munții se lasă păscuți de cai marini" — *Pastel),* oferind chiar paralelisme cu Voronca *(Elogiul păstăii),* la cea muzical elegiacă sau „mitologică" *(Curent continuu,* 1968) sau își evidențiază fondul nocturn cu aceeași nonșalanță cu care experimentează, fără reușite însă, versul de obîrșie folclorică (în *Ținută de seară,* 1970).

În aparență par greu de strâns sub o singură pană poemele „faunești" și cele suprarealiste, notele elegiac crepusculare și retorica din ultima perioadă, lirica ceremonioasă și curgătoare și sincopele ritmice ale unora din poemele primei vârste a scrisului său. Poezia lui Virgil Gheorghiu există în toate aceste registre și în altele încă; eclectismul lui e fertil, asemeni celui al poetului cu care, între marii lirici interbelici, se înrudește cel mai mult: Ion Vinea. Prin cele trei serii ale *Cântecelor de faun* vocea sa răsună distinct și autentic în poezia română modernă. Virgil Gheorghiu trebuie studiat și, în fond, trebuie redescoperit, nu numai ca personaj în cunoscuta anecdotă povestită de Lovinescu în *Aquaforte,* despre tânărul impertinent și totodată timid și emoționat de bunătatea ce i se arată neașteptat ci, mai ales, ca bogată personalitate poetică asupra căreia critica e departe de a fi pronunțat ultimul cuvânt.

(1982)

Scanned with OKEN Scanner

ILARIE VORONCA „PROZATOR"

Nu sunt prea multe cărțile postbelice în care poate fi citit în românește Ilarie Voronca: dar din cele două antologii îngrijite de Sașa Pană (*Poeme*, 1961 și, mai ales, *Poeme alese*, 1972), din ediția bilingvă a *Micului manual de fericire perfectă* (1973) datorată aceluiași devotat prieten al poetului, și din culegerea de articole și eseuri alcătuită de Ion Pop pentru colecția „Restituiri" a Editurii „Dacia" (*Act de prezență*, 1972) se poate obține totuși o imagine suficient de grăitoare a acestui poet delicat și exuberant, ce începuse ca simbolist și parcursese apoi avangarda, pentru a ajunge, ca poet francez, la o considerabilă notorietate. Lipsea în românește o selecție reprezentativă a prozei lui Voronca: traducerea recentă a câtorva titluri dintr-o operă mai bogată (*Interviul*, *Unsprezece povestiri*, Prefață de Ion Pop, Cuvânt înainte de Barbu Brezianu, Traduceri de Barbu Brezianu, Irina Fortunescu și Ion Pop, Ed. Cartea Românească, 1989) umple — provizoriu — un gol. Provizoriu, pentru că opera franceză a lui Ilarie Voronca (precum aceea a lui Fundoianu, de altminteri) ar trebui tradusă integral în limba română, până când se va „decide" în ce proporție aparține poetul unei literaturi sau alteia.

Într-un text cu valoare de *ars poetica* (*Între mine și mine*) din volumul *A doua lumină* (reeditat în *Act de prezență*, 1972) poetul dădea o definiție a frumosului cuprinzând izbitoare asemănări cu tratatistica seicentistă despre metaforă și „arguție" (unde combinatoria insolită prima între mijloacele destinate a stârni „uimirea", efectul estetic baroc prin excelență): „Cum n-au înțeles oamenii că frumosul (ce e aceea frumos? poate fi frumos?) izbucnește tocmai din neprevăzutul, noutatea asocierilor de idei sau de obiecte?". La aceasta se adaugă, spune poetul îndată, și „partea cu care memoria (vreau acest paradox: memoria și noutatea) contribuie la desfășurarea frumosului. Amintirea". Nu se poate găsi o caracterizare mai sintetică pentru texele celor două volumașe de proză franceză ale lui Voronca (datând din anii 1939—1944, ele

Scanned with OKEN Scanner

au fost publicate în Franța în 1944: *L'interview* și 1968: *Onze récits*, aceasta din urmă prefațată de Eugen Ionescu). În ele se împletește tocmai fantezia nestăvilită cu emoționanta emergență a unor clipe privilegiate ale trecutului, salvate de la uitare și funcționând ca niște insule salvatoare, dătătoare de calm, seninătate și melancolie, într-un spațiu mental al incertitudinii, al dizolvării oricărei iluzii realiste. Printr-o tehnică aparținând strategiilor românești de garantare a caracterului creditabil al relatării, personajul poartă numele poetului însuși, are amintirile lui din copilăria sa în orașul de la marginea Dunării, unde s-a născut, iar pagina capătă o vibrație emotivă ce nu e, de fapt, neobișnuită pentru acest foarte atipic avangardist (atipic și prin natura talentului și prin sensibilitate). Dar *Interviu* se construiește la limita dintre alegorie, parabolă, povestire fantastică, „amintiri din copilărie" și de mai târziu și poemul oniric în proză (toate aceste note, ca și trimiterile baroce, sunt semnalate, cu obișnuita sa pătrundere, de Ion Pop, incontestabil cel mai bun cunoscător român al operei poetului), fiind totodată mai mult decât atât, pentru că, în chip cu totul nedoctrinar și rapsodic, ilustrează chiar o filosofie morală (dacă nu e prea mult spus) pentru ale cărei accente etice ghidul cel mai bun rămâne tot *Micul manual de fericire perfectă* (de pildă în acele pagini unde e vorba de bucuria aflată în orice lucru și de acea „intercirculație între ceea ce e material și ceea ce este imaterial", din care izvorăște ea).

Interviu începe ca o povestire fantastică, pentru a aluneca din convenția realistă în inexplicabil. Luând locul unui jurnalist pe nume Vaillant, care nu poate lua el însuși un interviu unui artist aflat în trecere prin oraș (Parisul, evident), personajul numit Ilarie Voronca (în *Unsprezece povestiri* el se va chema Yves, adică IV, deci I. V., Ilarie Voronca!) merge să-l întâlnească pe „creatorul" înzestrat cu extraordinare puteri, deopotrivă magician și demiurg. Sub o identitate de împrumut, care e, poate, cea adevărată personajul Voronca-Vaillant parcurge o aventură a unei cunoașteri aflate dincolo de experiență. Se pot semnala subtile trimiteri dantești, de pildă în secvența în care barcagiul — Charon urcă într-o luntre ce nu se scufundă sub greutatea lui, dar se apleacă sub aceea a omului viu; de altfel, ca și Dante — personajul, protagonistul din *Interviu*, înainte să ajungă în „insulă", e buimăcit de somn, în lumea în care intră „totul era învăluit într-o lumină de amurg", iar universul unde pătrunde acest „cutezător", acest „viteaz" care e omul emblematic al lui Voronca, e unul de dincolo — sau mai bine zis de dincoace — de ființă, în care făpturile și lucrurile apar scăldate într-o ceață a originarului.

Scanned with OKEN Scanner

Voronca însuși dezvăluie modelul „creatorului“ în Constantin Brâncuși, al cărui atelier, evocat la începutul capitolului al treilea, devine de fapt un spațiu enigmatic unde „reporterul“ Voronca — Vaillant va fi inițiat în arcanele și semnificația creației. Sculptor, demiurg, magician sau Dumnezeu, care a făcut lumea în șase zile dar nu s-a oprit aici („Dar oare s-a pomenit vreodată despre ce am înfăptuit înainte și după cele șase zile? Să zicem că în a șaptea zi m-am odihnit... Dar își poate închipui cineva că toate resursele talentului meu s-au epuizat într-o singură operă?“). „Creatorul“ va deschide vizitatorului său tainele unei lumi unde spațiul și timpul se dilată sau se contractă după plac, unde lucrurile se pot despărți de atributele lor consacrate pentru a se recombina altfel („Lătratul l-am făcut înaintea câinilor, parfumul înaintea florilor, frigul, înaintea zăpezii, dogoarea înaintea flăcării [...]. Înainte de a-l hărăzi câinelui, încercasem să dau florilor lătratul.“), pentru ca adevărata lecție să fie aceea a unei străbateri dincolo de aparență, înspre esența însăși care, cum vom vedea, este „golul“. Dacă demiurgului-„creator“ poate să-i „scape“ uneori, pirandellian, soarta personajelor sale, așa cum mărturisește el însuși, pe Voronca-Vaillant el îl călăuzește cu spirit pedagogic bizar să treacă prin toate stările, să experimenteze toate ipostazele: el trăiește astfel „nenumărate aventuri“, începând cu aceea, alienantă, a încercării exilului și neintegrării sau cu senzația — de obârșie romantică — de a exista doar ca proiecție a visului altcuiva, de a fi o simplă imagine într-o oglindă, pentru a ajunge pe rând nor și ac de ceas, rindea și tiară papală, poftă de mâncare și felinar, calendar, tunel subteran, băltoacă de ploaie, oblon și alte obiecte psihanalizabile, „vietate, umbră și zgomot“, „aromă de lemn tânăr“, literă de tipar și mai știu eu ce altceva într-o vertiginoasă metamorfoză ce revelează o dată mai mult că omul e, la propriu, „în mâna lui Dumnezeu“ (o gară, unde ipostaza Vaillant a ființei duble Voronca-Vaillant cade victimă unui accident, se dovedește a nu fi nimic altceva „decât palma lui, ale cărei linii încâlcite căpătaseră [...] aspectul unor căi ferate.“). Lecția acestei inițieri e una a zădărniciei și esențialității: dar mi se pare că, mai degrabă decât de Milarepa, aici e vorba de învățătura taoistă, conform căreia vidul, golul, invizibilul e acel în care sălășluiește folosul, nu plinul, forma, ființa. Iată ce spune „creatorul“: „Mă întreb [...] dacă ai tras învățămintele ce se cuveneau din toate cele trăite până acum. Dacă ai înțeles, în sfârșit, cât de puțin important este să ții la propria ta formă cât și la forma a tot ce te înconjoară. A trece de la contururile unui nor la cele ale unei mușculițe sau ale unei arome sau ale unui arbore nu e decât un joc.

Scanned with OKEN Scanner

[...] Pentru a însufleți aceste lucruri a trebuit să le scobesc, să fac în ele un gol [...]. Vidul acesta, pe care oamenii îl numesc poate suflet, se perpetuează, fără a se altera, în tulpina plantelor, în mădularele omului, în inima plantelor [...]". Povestea capătă o turnură kafkiană și orwelliană când personajul se pomenește într-o lume — din care plecase — ce teoretizează războiul neîntrerupt, suspiciunea, absurdul, pentru ca ultimul capitol să fie compus ca un soi de stranie feerie macabră cu morți grațioși și gentili amestecați printre vii. Asemeni lui Mateiu Caragiale sau lui Mircea Eliade, Ilarie Voronca iubește misterul pentru el însuși (cum spune în *Postfață*). Pe de altă parte, structura poematică a multor pagini ale acestei proze (unde poate fi percepută tandra comuniune a poetului cu lucrurile umile, cu ființele simple, cunoscută din poezia sa) decontractă ceea ce, în narațiunile fantastice pure, este tensiune epică autentică, iar elementul ei alegoric-moralist, foarte străveziu, răsună stânjenitor astăzi.

În *Unsprezece povestiri* accentul epic dispare aproape cu totul (dacă exceptăm *Arbori 1942*, un fel de parabolă-basm, în genul acelui fantastic duios ce se filtra în sensibilitatea anilor '30—'50 — vezi, de pildă, filmele lui Cocteau —, dar care azi nu mai spune mare lucru; sau *Bogatul cerșetor*, o poveste quasi-borgesiană, sau, încă, *Propunere pentru a face războaiele mai puțin costisitoare și mai puțin lungi*, un soi de pamflet de un umor swiftian temperat). Unele din aceste pagini trimit la *Interviu* (ideea că „moartea însăși nu e decât o iluzie" din *Patruzeci sau cincizeci de inși;* „făpturile uriașe" amorfe lipite de spinările oamenilor, ca figurații vizibile ale spaimei, în *Interviu)* dar, în ce mă privește, aș vedea în ele mai degrabă niște explicitări în proză ale poemelor prin care, cel mai adesea, se încheie, oarecum în genul explicațiilor lui Dante din *Vita nuova* (nu mi se pare întâmplător că această operă e menționată în *Interviu).* Asemănarea e izbitoare în *Vedenie:* se începe cu descrierea unei viziuni, pentru ca să se precizeze apoi: „Zguduit de această vedenie o luai la fugă și, ajungând acasă, scrisei acest imn întru slava celui căruia îi sunt rob". În felul acesta multe din povestiri apar, de fapt, ca un soi de proze „etiologice", unele având, desigur, o sugestivitate poetică independentă (din pagini precum acelea despre „odăile" anonime sau precum cea din *Două umbre* se vede că lecția simbolistă a primei vârste literare a lui Voronca n-a fost niciodată uitată).

Studiul introductiv al lui Ion Pop propune o succintă și convingătoare prezentare a personalității poetice a lui Ilarie Voronca, izbutind să îmbine în chip fericit informarea cu interpretarea: o

Scanned with OKEN Scanner

anticipare, desigur, a unei ample tratări monografice, scrisă de critic și, după câte știu, predată unei edituri. Traducerile — atât acelea ale lui Ion Pop, cât și cea a *Interviului*, datorată lui Barbu Brezianu și Irinei Fortunescu — sunt frumoase și cursive. În totul, noul volum Voronca reprezintă neîndoielnic (dacă exceptăm veșmântul tipografic modest) o reușită ce trebuie salutată. Ea nu ne revelă un mare prozator, dar ne reconfirmă sensibilitatea și puterea imaginației unui important poet.

(1989)

Scanned with OKEN Scanner

TÂNĂRUL MARIN PREDA

„Nimeni nu scapă de violența altora, după cum nimeni nu scapă ocazia, cel puțin până la vârsta în care devenim morali, de a fi violent cu alții. După această vârstă, violența e o slăbiciune. M-a impresionat întotdeauna acest fenomen". Marin Preda scrie aceste cuvinte revelatoare în *Viața ca o pradă*, o carte căreia Ion Cristoiu nu-i acordă tot creditul pentru o justificare documentară a intențiilor autorului la scrierea prozei sale („*Viața ca o pradă*, cartea de confesiuni a scriitorului, e prea influențată de logica retrospectivă pentru a putea fi luată ca ferm document de istorie literară"), dar căreia nu-i putem nega totuși exactitatea estetică și psihologică. Fascinația în fața violenței, a erupției îndreptățite obscur, venind „din adâncuri", rămâne dominantă într-o bună parte a povestirilor prime ale lui Marin Preda. Ion Cristoiu o socotește în ediția concepută de el (Marin Preda, *Scrieri de tinerețe*, Ediție, studiu introductiv și note de Ion Cristoiu, Ed. Minerva, 1987) drept valența dominantă a începuturilor prozatorului, în raport cu direcția reprezentată în principal de *O adunare liniștită*, ce avea să conducă spre *Moromeții*. Demonstrarea acestei teze e dată de chiar ediția de acum, ce adună texte publicate de autor între 1942 și 1949, într-un decupaj astfel orientat încât să facă elocventă interpretarea propusă. Avem de-a face, deci, cu un tip de ediție deosebit de acela predominant în practica istorico-literară, ce se ghidează, desigur, de multe ori, după criterii tematice, dar urmându-le atunci când ele s-au stabilizat și au devenit cadre consacrate de diviziune a operei. Atunci când valorifică materialul inedit sau rămas în publicistică al unui scriitor, edițiile istoricilor literari o fac lăsându-se călăuzite de un criteriu cronologic și istoric, căutând să pună laolaltă texte mai greu accesibile sau uitate din cele mai felurite pricini; editorii fac, așadar, operă de sistematizare, țintind spre prima operație interpretativă, aceea filologică a alcătuirii corpusului și fixării textului. Ediția lui Ion Cristoiu se deosebește de acest gen de cărți. Ea

Scanned with OKEN Scanner

reunește scrierile de început ale prozatorului, rămase în periodice, dar nu pe toate, ci doar pe acelea încadrabile unei anumite direcții stilistico-tematice identificate ca fiind prioritare la un moment dat. Mai mult, nu întotdeauna se urmează textul din revistă ci se recurge, într-o serie de cazuri, la versiunile din volumul de debut (*Întâlnirea din Pământuri*, 1948), cartea de acum fiind însă, până la un punct, și o ediție „împotriva" autorului editat, câtă vreme opțiunile acestuia între versiuni sunt amendate nu în virtutea unei nevoi strict documentare, ci sunt implicit „contestate", cu argumente ținând de sfera estetico-axiologică (exemplul cel mai elocvent: nuvela *Iubire*, considerată superioară variantei mai scurte ce intitulează volumul de debut). În general, criteriul alegerii nu e dominat de preocuparea istorico-literară a revelării variantei mai puțin cunoscute, ci el operează conform ideii critice de la temelia ediției și caută adecvarea optimă a textului în cauză la „teza" asupra autorului, proza fiind selectată în ipostaza din periodic sau în cea din prima carte a lui Marin Preda (sau din ediția completată din 1966) după cum răspunde mai bine acestei încadrări. Din fragmentele de roman sau din povestirile și nuvelele ce preced *Moromeții*, Ion Cristoiu le alege, conform aceluiași principiu, numai pe cele conținând tema „stării de adâncime", a răului abisal izbucnind paroxistic în comportamentul personajelor (așa se și explică omiterea „tripticului" *O adunare liniștită*). *Scrieri de tinerețe* și *Întâlnirea din Pământuri* se intersectează pe largi porțiuni fără să se suprapună (texte din volumul de debut lipsesc din ediție, altele sunt preferate în prima versiune, față de care textul din volum e mult schimbat). Pe de altă parte o carte strict istorico-literară, intitulată eventual *Scrierile* [*narative*] *de tinerețe* (articolul hotărât ar indica tocmai caracterul exhaustiv al cuprinderii) rămâne încă de făcut. Ea ar trebui să adune tot ceea ce a publicat Marin Preda în reviste între 1942 (anul debutului în presă) și 1948 (anul debutului în volum) și ar viza toate direcțiile și căutările scriitorului; ea n-ar omite nici schița de debut *Nu spuneți adevărul*, apărută în 20 ianuarie 1942 în *Tinerețea*, asupra căreia au atras atenția Lucian Valea (*Steaua*, 12, 1980) și, mai de curând, Nae Antonescu (*Tribuna*, 32, 1987), text încadrabil și el, poate, direcției surprinse de Ion Cristoiu, dar neinclus de acesta în cartea sa și nemenționat în utilele anexe bibliografice ale volumului (unde e scăpată din vedere și schița *Pârlitu'*, de altfel). Mă grăbesc să spun că toate considerațiile de mai sus nu compun nici pe departe un reproș adus editorului. Ion Cristoiu e un excelent cunoscător al operei lui Marin Preda (notele precise ale ediției o dovedesc cu prisosință), ideea ordonatoare a culegerii sale se susține, indicațiile de

Scanned with OKEN Scanner

critică variantistică sunt interesante și merită să fie luate în considerare. Studiul introductiv conține o minuțioasă analiză a prozei scurte a lui Marin Preda, scrupulos exemplificată. Îl regăsim aici și pe autorul „propunerilor pentru o istorie a literaturii române contemporane", o carte necesară, ce își așteaptă de mai mulți ani tipărirea, atunci când e adus în discuție „cazul" nuvelei *Ana Roșculeț*. Nu pot să nu fiu de acord cu G. Dimisianu care, în *România literară*, semnalează, recenzând *Scrieri de tinerețe*, faptul că acest text atât de caracteristic (în toate sensurile și chiar comparat cu *Desfășurarea)* pentru tipul de literatură tezistă ce inaugura „obsedantul deceniu" și „realismul socialist", strică linia tematică a volumului. Cu toate acestea, în logica ediției nuvela câștigă rostul unui contrapunct. Ion Cristoiu presupune că „[...] *Ana Roșculeț* s-a vrut de către Marin Preda un gest autocritic în urma acuzațiilor aduse *Întâlnirii din Pământuri*" și remarcă felul cum, dincolo de corsete ideologice și teze, talentul autorului își face simțit efectul, chiar dacă așezarea nuvelei alături de celelalte proze „scrise și tipărite de Marin Preda sub semnul credinței în existența unui rău care izbucnește uneori din profunzimile ființei și care ne face să ne înfiorăm neliniștiți" nu e tocmai convingătoare.

Dacă pentru cititorul lui Marin Preda povestirile *Calul, La câmp, Colina, Înainte de moarte, În ceață* nu vor mai reprezenta nici o noutate (cu atât mai mult cu cât sunt reluate nu în forma, considerată de editor mai precară sub unghi estetic, din periodice ci în aceea din *Întâlnirea din Pământuri),* dacă el va citi (sau va reciti) *Ana Roșculeț* cu o strângere de inimă de nereprimat (personajul central nu are nici o unitate compozițională, e făcut din bucăți, iar aplicarea cuvintelor de ordine ale epocii, reamintite cu exactitate de Ion Cristoiu, e de-a dreptul servilă), în schimb restul cărții îi va prilejui o lectură întru totul revelatoare. Desigur, multe din nuvele *(Salcâmul, Noaptea, Rotila, Măritișul, Nepotul, Casa de-a doua oară, Întîia moarte a lui Anton Tudose, Dimineața de iarnă, Povestea unei călătorii)* anticipează, într-un fel sau altul, marele ciclu al *Morometilor,* fiind ulterior integrate (cu ample modificări) în romanele acestui ciclu și trebuind să fie, din această cauză, incluse în „preistoria" operei principale a prozatorului. Ediția de acum aduce deci texte importante în vederea unui studiu filologic viitor asupra *Morometilor*. Voi da însă urmare îndemnurilor editorului și voi citi aceste proze de parcă ar fi de sine stătătoare, fără să-mi amintesc ansamblul romanesc de mai târziu, așa cum citesc și povestirile „uitate" *Strigoaica, Plecare* sau chiar *Iubire*. Preda e absorbit peste tot, așa cum mărturisea și în *Viața ca o pradă,* de violența primară, irațională, nemotivată, sau numai

Scanned with OKEN Scanner

aparent lipsită de cauze. În *Noaptea*, doi tineri țărani se întrec într-o fugă sălbatică a cailor și se încaieră în noapte cu un necunoscut întâlnit întâmplător, numai pentru a-și descărca energia oarbă; Nilă (în *Rotila*) vrea să-și ucidă câinele pentru că, la o bătaie, când avea nevoie de el, nu-l găsise pe lângă casă; un ecou al *Morții lui Ivan Ilici* se simte, filtrat și „adaptat", în *Înainte de moarte* (în a doua parte a nuvelei), unde cel aflat în pragul sfârșitului se revoltă exasperat împotriva destinului inexorabil; tot paroxistică e și dezlănțuirea personajului (în *Nepotul* și în *Întâia moarte a lui Anton Tudose*) în fața insensibilității omenești la tragismul inexprimabil al morții; în *Casa de-a doua oară*, pradă unei mânii distrugătoare, Tudor Gângoe își distruge acareturile din curte ca să-și potolească furia pe fiul trimis la oraș să procure bani și întors cu mâinile goale; în *Dimineață de iarnă* Moromete îi zvântă în bătaie pe cei doi fii ai săi, Paraschiv și Ilie, având în final convingerea lucidă că lecția administrată nu le-a slujit la nimic. Peste tot, ceea ce primează (la fel ca în scena violului din *La câmp*, sau în izbucnirea și apoi în fuga lui Vasile Catrina din *Colina*, în lupta din *Întâlnirea din Pământuri* sau din prima variantă a nuvelei, *Iubire*) nu este, cum s-a crezut, „naturalismul" scriitorului (pentru care „vină" câțiva istorici literari grăbiți — citați de Ion Cristoiu — s-au repezit să găsească „scuza" unei evoluții spre „realism"), cât curiozitatea sa omenească. Impulsul orb, reacția violentă, izbucnirea irațională explodate într-o dezlănțuire necontrolată de energie, sunt descrise și analizate de prozator nu pentru pitorescul lor, nici cu plăcerea complice a scriitorului naturalist, nici cu „înțelegerea" atotcuprinzătoare a „realistului", ci cu *uimirea* (atât de caracteristică pentru Marin Preda) unui moralist original ce nu încetează să se minuneze de firea și sucelile oamenilor. Ion Cristoiu tinde să apropie mai degrabă propensiunea scriitorului pentru abisal de existențialism și de o anumită proză a introspecției, conferindu-i prozatorului un loc aparte în literatura română pentru că, spre deosebire de scriitorii analitici, el se situează la nivelul de înțelegere și cunoaștere al personajelor sale și nu caută să taie firul în patru, pierzându-se în elaborate ipoteze asupra mobilurilor obscure ce provoacă violența protagoniștilor din nuvele, limitându-se la „înregistrarea efectelor exterioare ale acestui teritoriu subteran".

Dacă nuvelele *Strigoaica* și chiar *Plecare* (ca și — după părerea mea — mai cunoscuta *În ceață*) nu se pot așeza între reușitele scriitorului, unul din meritele importante ale ediției îl constituie reproducerea nuvelei *Iubire*, remarcabila descriere a unei puternice obsesii erotice, tradusă în același registru al violenței

Scanned with OKEN Scanner

primare, dar mântuită prin forța irepresibilă prin care reflexul în conștiință al pasiunii senzuale capătă parcă valoarea unui imperativ etic. Dacă această proză va intra în circuitul interpretării și al retipăririlor, lucrul se va datora desigur repropunerii ei în *Scrieri de tinerețe*. Utilă retrospectivă a începuturilor literare ale lui Marin Preda (reconsiderate și selectate dintr-un anumit unghi critic), ediția marchează un bun început pe drumul unei studieri mai aprofundate a scriitorului și al unei cercetări ce n-ar trebui să disprețuiască recursul pur filologic pentru o mai bună înțelegere a celui mai important prozator român contemporan.

(1987)

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIȚII DE SINCERITATE

Scanned with OKEN Scanner

POVESTIRI DESUETE

Cu acest subtitlu, pe care îl împrumut și pentru rândurile ce urmează, ne îndeamnă Paul Emil Miclescu să ne adâncim în lectura celor două „capitole", aparținând unui gen indecis (între nuvelă și evocare), ce compun cartea sa, la fel de „desuet" intitulată *Din Bucureștii trăsurilor cu cai*, Editura Litera, 1985. Dacă aveam prejudecăți în privința autorilor publicați „în regie proprie" (în ce privește versurile, mi-ar veni destul de greu să renunț la ele, la prejudecăți, adică!) atunci, cu siguranță, debutul neașteptat despre care va fi vorba aici e sortit să le dovedească inconsistența: și, cu toată probabilitatea, redactorul cărții, Radu Albala, el însuși una din surprizele plăcute ale prozei din ultima vreme (prin *Desculțe)* are meritul de a fi stimulat (căci îl bănuiesc de aceasta) apariția amintirilor unui înzestrat narator, dintr-o speță puțin răspândită astăzi, *et pour cause*.

Paul Emil Miclescu se trage dintr-o veche familie boierească, având înrudiri complicate în toate sferele antroponomasticii ilustre românești: nu voi pretinde acum să descâlcesc legăturile dintre Grecieni și Miclești cu Cantacuzineștii, Văcărești, Rosetteștii, Odobeștii, Bălănești și Corneștii (ba chiar cu familia princiară rusă Bagration sau cu Kisseleff, a cărui aventură cu Alexandra Bagration, o strămoașă a autorului, e povestită în carte). Destul că, dintr-o lume al cărei farmec îl simte viu, autorul, el însuși acum la vârsta senectuții, evocă, prin filtrul unor povestiri de (și despre) familie, câteva edificatoare fragmente. Ar fi să exagerăm, desigur, dacă am încadra genului „memoriilor" paginile din prima parte *(În oraș, la București)*, deși ele sunt, într-un fel așa ceva: un fel de „amintiri din copilărie", prilej de a reînvia ani neverosimil de îndepărtați (premergători primului război mondial) și personaje ilustre ale timpului, într-un ton ce îmbină un real simț al umorului, conținut în limitele unei măsuri niciodată încălcate, cu o rela-

tare aparent relaxată, de fapt implicată, sedusă, chiar, de obiectul ei. Autorul însuși o recunoaște de altminteri, atunci când scrie: „Îmi dau seama, evocând amintirea mamei, că nu-mi pot opri gândul de a se lăsa răpit de toată această lume perimată care a constituit cadrul și figurația vieții ei, mai bine zis, din care a făcut ea însăși parte integrantă. Lume infinit variată dar care, toată, avea același «aer de familie», datorită atât unor semne particulare congenitale comune, cât și amprentelor unei aceleiași educații și culturi, care exprimau anumite rafinamente spirituale, gusturi, judecăți și atitudini asemănătoare față de întâmplările vieții". Această trăire mediată e cea care insuflă cărții elementul ficțional căci, nerelatând numai întâmplări sau întâlniri proprii, Paul Emil Miclescu sfârșește (mai ales în cea de-a doua parte, intitulată *Caleașca mamei Zinca. Povestea unei trăsuri de la sfârșitul unei lumi*, dar și în nuvela *sui generis* a lui „Nicolae tâlharul", tânărul ardelean pripășit pe lângă casa Micleștilor și emigrat apoi în America, o istorie cu parfum de secolul al XIX-lea) prin a scrie literatură propriu-zisă.

Gustul autorului merge spre anecdotic: iar „notele" la prima parte (care contribuie mult la a-i da savoare) conțin din belșug astfel de mici întâmplări cu „poante" pline de haz, precum soluția dată de o cucoană simandicoasă și peltică problemei Dardanelelor, mult dezbătută în saloanele unde se conversa politică: „— Of, Doamne! Ce sminteală și cu Dardanelele astea! . . . Dacă aș fi eu să orânduiesc lumea, i-aș strândze pe toți și le-aș spune așa: — Ia-ți tu o Dardanea; na și ție o Dardanea și acuma împăcați-vă frumos și duți-vă-ți naibii cu toții! . . .". Cadrul pitoresc al cărții e animat de scurte scene amuzante precum aceea având-l ca personaj pe Delavrancea venit târziu acasă și trezind „cu glasul său sonor de tribun, cu inflexiuni ba fioroase ba rugătoare" fetele din pensionul doamnei Delavrancea; sau precum o alta, în centrul căreia stă hilarianta figură a unui domn Mănescu, funcționarul ce intră în delir la gândul că liniștea cartierului său va fi încălcată de tramvaiele — ce atunci se instalau — și pe care le amenință din balcon cu arma. Amintirea copilului e, bineînțeles, foarte selectivă, ceea ce face ca personajele ei să fie reduse la un gest caracteristic, la o trăsătură ce le fixează, dându-le, totuși, o anumită înduioșată funcționare de mecanism desfăcut: așa sunt „Domn' Alcibiade", exclamând continuu că „totul e bine", sau bătrânele doamne din paginile ce încheie prima parte: Lilica Manu, străbunica Zoe Bagration sau bătrâna doamnă Lidia Filipescu („Până la adânci

Scanned with OKEN Scanner

bătrâneți, doamna Lidia Filipescu n-a încetat să-și primească, anual, coafată cu aceeași pălărie înflorită și umbrită de aceeași umbreluță de dantelă, distinșii ei oaspeți, cu aceeași senină, nobilă afabilitate, oferind fiecăruia câte un fir din mărgăritărele cultivate de grădinarul ei și, la bufet, niște căpșuni fenomenale, create de același geniu horticol. Doar ca urmare a unei afecțiuni nervoase care se agrava din an în an, o ușoară clătinare a capului îi dădea din ce în ce mai mult aspectul derizoriu și, totodată, înduioșător, al unei sărmane jucării mecanice, desuete, tot mai aproape de a fi scoasă din uz"). Anii aduși aminte sunt aceia ai cometei lui Halley, ai apariției impresionismului și cubismului, ai zborului lui Aurel Vlaicu sau ai expozițiilor lui Luchian, „zugravul" de peste drum; e epoca — atât de asemănătoare și atât de diferită — în care se plasează și *Craii de Curtea-Veche* ai lui Mateiu Caragiale. Aparent nimic comun între cei doi: dar, poate că, justificată atât de diferit, exprimată în registre stilistice atât de divergente, sensibilitatea lor față de lumea apusă a aristocrației românești (calpe sau autentice) e de aceeași fibră. Grădina „Mandritu", tata Moșu, salonul de muzică al Constanței Cantacuzino, casa Enești-lor, figura, evocată în ton de discretă bârfeală, a Elenei Văcărescu, sunt locurile și personajele unei lumi în același timp patriarhale și deschise spre Europa, care n-a apucat să-și dea poate, deplin, expresia propriei sinteze. Dar relatarea autorului nu ajunge niciodată la inflexiunile reflecției grave și nici măcar la adevărata melancolie pentru vremurile ce nu mai sunt.

A doua parte a cărții are, cum spuneam, un aer mai decis literar: caleașca desfundată a „mamei Zinca" (bătrâna Zinca Solcudeanu e, bineînțeles, una din multele mătuși ale autorului), amintind o foarte romanțioasă poveste de dragoste cu baluri, recepții și plimbări la Șosea, sfârșește prin a fi vândută unui dricar. Ca și până aici, poanta încheie printr-o ironie benignă, corectând-o, o poveste ce ar fi avut, altminteri, nevoie de alte mijloace literare pentru a-și propune subiectul. Precum în prima parte a volumului, trebuie remarcat și aici tonul relatării, acea „detașare implicată", denunțând un stil, nu spontan, desigur, ci cultivat, dar cultivat după alte canoane și modéle decât acelea ale prozatorilor moderni de ficțiune.

Bucureștii de altădată constituie cadrul principal al primei secțiuni: el mărginește, prin tranziția pitorească a mahalalei, cu o lume patriarhală și încărcată încă de întreaga moștenire a secolului trecut. Anecdotica și descrierile de felul celor cuprinse în

Scanned with OKEN Scanner

cartea lui Paul Emil Miclescu se înscriu în registrul minor al memorialisticii (căci memoriile propriu-zise, pentru care autorul e înzestrat, ar presupune altă întindere, altă insistență și alte nuanțări; ele nu încetează, totuși, din această cauză, să fie străbătute de un farmec anume și, pentru cine este sensibil la acest gen de literatură (ce cunoaște, atunci când atinge împlinirea maximă, seninătatea atică a lui Ghica sau dereglarea decadentistă a prozei lui Mateiu Caragiale), lectura cărții va fi cât se poate de agreabilă.

(1985)

Scanned with OKEN Scanner

BARBARUL ȘI SOFISTUL

Emil Cioran și Constantin Noica sunt, împreună cu Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Petru Comarnescu și, în fond, cu Eugen Ionescu numele cele mai ilustre ale acelei generații românești a anilor '30 care — de e să-l ascultăm pe adevăratul ei *chef de file*, Mircea Eliade — liberă de obligațiile asumate de generația precedentă în domeniul politic, social și național, crezuse la un moment dat că poate să se dedice în întregime studiului și creației intelectuale. Tentația acțiunii îi atinsese pe aproape toți, cel puțin indirect: dar acela care a suferit până la urmă în chipul cel mai nemijlocit consecințele acestui fapt (în afară de Mircea Vulcănescu, care plătise cu viața) a fost tocmai Constantin Noica și, în ciuda acelui „exces în minus" al său, el văzuse întrucâtva atribuindu-i-se simbolic culpele presupuse ale tuturor, târând apoi după sine în dezastrul anilor '50 o întreagă serie de oameni de cultură ce-l cunoșteau și frecventau. Istoria a binevoit, din fericire, să-l cruțe pe excesivul Cioran, ce declara în paginile inflamate din *Schimbarea la față a României* că nu poate iubi decât o Românie în delir: delirul avusese loc mai apoi, cuprinzând în catastrofă partea cea mai bună a societății românești.

Istoria generației lui Noica și Cioran n-a fost scrisă încă; pentru o trimitere rapidă poate să ajungă aici lapidara pe cât de exacta pagină a lui G. Călinescu: „[...] noua generație de gânditori, sărind cu totul peste băncile de origine junimistă ale claselor de filosofie, și-a luat drept coordonate pe Eminescu, N. Iorga, V. Pârvan, N. Crainic, Lucian Blaga, Nae Ionescu, unora dintre care li se refuză cea mai mică atingere cu «specialitatea» filosofică. Și totuși, admițând o doză de exagerare în aceste evaluațiuni, adevărata gândire începe dacă nu cu ei, prin ei, pentru că toți refac vechea problemă a misiunii în viață prin întrebarea asupra sensului și a destinului și caută să concilieze salvarea spiritului cu viața în națiune". Adevăratul ei maestru fusese de fapt filosoful Nae Ionescu, profesor la Universitatea din București, fondator al

Scanned with OKEN Scanner

unui soi de existențialism ale cărui concepte fundamentale erau „viața", „trăirea", „experiența", „aventura". Și același Călinescu (dar apoi alții după el) îi identifica rădăcinile în „metoda gândirii în libertate" a Școlii din Darmstadt, adică în Keyserling, și apoi în Kierkegaard, Dilthey, Șestov, Henri Massis, Berdiaeff și desigur Heidegger — *maître à penser* și pentru Noica și Cioran.

Primul dintre cele două volume recent publicate de casa de editură Il Mulino*, *L'amico lontano*, pune la un loc texte fundamentale pentru cei doi filosofi, separați de experiențe de viață și de gândire atât de deosebite, dar, la urma urmelor, în chip straniu convergente în ciuda diversității lor, pentru că nihilismul absolut al lui Cioran și „neumana" (adjectivul nu e întâmplător) credință a lui Noica în valorile culturii și ale Europei sunt în fond, paradoxal, medalia și reversul ei, aspectele contrastante ale aceluiași exces. În momentul în care are loc acest schimb de scrisori s-au scurs mai bine de douăzeci de ani de la despărțirea celor doi prieteni: Cioran a trecut în acest răstimp de la expresivitatea emotivă și extatică a primelor sale cinci cărți românești la fraza măsurată și densă a francezei sale, câștigată printr-un lung efort de autoconținere și exercitare stilistică; Noica a traversat în acest interval exilul interior și închisoarea, și a ajuns să definească — o va spune mai târziu în *Șase maladii ale spiritului contemporan* — adevărata sa vocație, în ceea ce numește el însuși *secretariat* („îi plăcea — aici Noica vorbește despre sine la persoana a treia — condiția aceasta de secretar, adică de om care se segregă și secretează pe sine, acționând din umbră, dar de fapt din miezul lucrurilor, spre a-i vedea pe alții dezlănțuindu-se"). Spiritul dezordonat — dezlănțuit — al lui Cioran s-a liniștit aparent în măsura canonică a aforismului; indiferentul, ataraxicul Noica a devenit un spirit dacă nu activ, cel puțin catalitic: dar au ales amândoi, într-un anumit sens, *marginalitatea*.

Nimic mai potrivit pentru a intui natura intimă a celor doi interlocutori decât a-i fi ascultat vorbind: în fond Schleiermacher indica în aceasta o importantă precauție hermeneutică. În acest sens, bâlbâiala precipitată a lui Cioran ar fi de contrapus extraordinarei fluențe elocutive a lui Noica. Vorbind într-o românească încă intactă, de-abia venată de câteva franțuzisme, Cioran se poticnește, reia cu zvâcnete, rezumă, se întrerupe, chico-

---

* Emil Cioran — Constantin Noica, *L'amico lontano*, Bologna, Il Mulino, 1993; Constantin Noica, *Sei malattie dello spirito contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 1993. Textul de mai sus constituie prezentarea făcută acestor cărți la Accademia di Romania din Roma în data de 14 mai 1993.

Scanned with OKEN Scanner

teşte, înjură, se agită, se entuziasmează, scoate surprinzător la iveală — el, gânditorul amar şi lipsit de iluzii — o neaşteptată candoare, aproape infantilă, şi numai rareori în cazualitatea opţiunilor lui expresive străfulgeră lama unui paradox. Invers, Noica avea — cine l-a cunoscut o poate confirma cu uşurinţă — un fel mieros şi în acelaşi timp convingător de a vorbi, de seducător ce nu putea admite să nu-şi exercite extraordinarul farmec asupra interlocutorului său. Către începutul anilor '80 neobositul constructor de utopii străbătea România pentru a identifica 22 de tineri intelectuali promiţători peste norma obişnuită, de selecţionat şi „antrenat" — era acesta termenul său — întru cultura înaltă. Statul privea bănuitor la reuniunile convocate în acest scop, dar el revenea răbdător la atac, însufleţit de o forţă interioară ce sfârşea prin a fi contagioasă. Şi-a cheltuit o jumătate de zi ca să mă convingă să-l ajut în intenţiile lui (aşa cum va fi făcut cu foarte mulţi alţii) şi o altă jumătate ca să-mi reproşeze că nu cred îndeajuns în posibilitatea efectivă de a-şi traduce visul în realitate. Era admirabil, imposibil, răscolitor, patetic, înduioşa şi impunea. Traversase anii cei mai duri cu acel surâs de *graeculus* subtil sau de fin iezuit (foloseşte chiar el cuvântul) pe buze: adesea curtenitorul şi elegantul său fel de a vorbi era mai coroziv decât amarul intens — dar fundamental tonic, la sfârşit — cu care e împânzită fraza lui Cioran. „Barbarul" Cioran şi mica lui bâlbâială de simpatic *bonhomme* — ce contrast! „Sofistul" Noica şi duritatea spuselor lui suasive, ce paradox: cei doi aproape că-şi schimbaseră locurile. Căile urmate fuseseră apoi exact opusul a ceea ce păreau să anunţe respectivele lor începuturi. „Barbarul" — într-un articol faimos el ceruse anihilarea bătrânilor şi reproşa în scrierile sale românilor lipsa vocaţiei imperiale — alese Occidentul; europeanul, cercetătorul şi gânditorul erudit rămase acasă pentru a cunoaşte, punct cu punct, domiciliul obligatoriu, închisoarea, suspiciunile — în fine oroarea. Iubita / urâta Europă îi unea şi în aceste inversări de destin.

Nimeni ca Noica n-a făcut în România apologia Occidentului, a acelei Europe a spiritului ameninţată, după cum a scris, de o Europă a bunăstării („a untului" — spunea el), a acelei Europe neştiind ce să facă cu prea multele ei „determinaţii". Merită să amintim, ca să-l pricepem pe Noica, ce înseamnă de fapt Europa pentru el. Întâi de toate, evident, Platon, tradus, comentat sau dat spre traducere altora; apoi Aristotel (a fost unul din cei mai aplicaţi cunoscători ai lui); Kant, după aceea, citit, după o mărturisire proprie, la 18 ani, cauză primă a conversiunii filosofice a tânărului intelectual (şi poet, atunci); Hegel, desigur, căruia îi dedi-

Scanned with OKEN Scanner

case o carte, sfârșită prin a le aduce, lui și cititorilor ei în manuscris, lungi ani de închisoare sau domiciliu obligatoriu; în fine, Nietzsche și Heidegger. Numai filosofi: cu, cel mult, adăugarea lui Goethe (de care s-a „despărțit" mai apoi public, printr-o carte ce ar merita să fie tradusă și ea în italiană, pentru că e, printre altele, o foarte bună lectură a marelui poet german). În ce mă privește, nu-mi pot aminti fără nostalgie momentul când, cu acel etern surâs al său întipărit pe chip, mi-a oferit lista filosofilor culturii de citit — în germană, desigur. Pentru că, în fond, pentru acest cunoscător subtil al limbii române, investigată heideggerian pentru a i se sonda și trezi latențele filosofice în *Rostirea filosofică românească* și în *Creație și frumos în rostirea filosofică românească*, pentru acest surprinzător celebrator al valorilor autohtone, de la limba țăranului român la Eminescu — luat în râs de Cioran în această postură — nu existau decât două limbi (cunoscute de el la perfecțiune, altminteri): greaca veche și germana.

Paradoxul este că într-o lume ce renunța la utopii, căreia un pesimist absolut ca Emil Cioran îi reproșa tocmai faptul că nu mai știe să creadă în utopii, prietenul său îndepărtat construia, neobosit, numeroase altele. Exista la Noica, intactă, o vocație paideică (se știe, cartea lui Jaeger fusese citită de o întreagă generație): și în pădurea de la Andronache, la Câmpulung sau la Păltiniș — spații circumscrise unde Noica, înconjurat socratic de discipoli, scria și imagina o imposibilă Europă numai a spiritului, cunoscut de puțini, ascultat de un număr încă și mai restrâns de persoane — fantasmele lui filosofice câștigau conturul măsurat al Școlii (și îi revine lui Gabriel Liiceanu meritul de a fi descris în *Jurnalul de la Păltiniș* viața cotidiană a maestrului și a elevilor săi).

Emil Cioran spune că nu l-a întâlnit niciodată fără să-i reproșeze că este ceea ce este și face ceea ce face, și vede în el un „cenzor înnăscut", de bună credință adeseori, dar și de un subtil și complex sadism. Dar nu cumva să-i fi dat dreptate: se așeza pe nesimțite de cealaltă parte, dintr-un înnăscut impuls dialectic ce-l făcea să asume mereu teza opusă. El, „sofistul", îi reproșează lui Cioran că nu mai este un barbar, că a devenit un rafinat, optând pentru Europa muribundă a nuanțelor. El, „omul din Est", se simte mai profund european tocmai în virtutea precarității existenței sale. Unii ar putea vorbi în acest caz de frustrări sublimate și n-ar greși poate prea mult: dar Noica își acceptase deplin marginalitatea, chiar în cele mai întunecate precedente ale ei. L-am auzit cel puțin de două ori afirmând — dar o confirmă el însuși, în formă mai blândă în *Șase maladii ale spiritului contemporan* — că închisoarea fusese pentru el un bine și n-aș jura că

Scanned with OKEN Scanner

dacă ar fi putut n-ar fi dat-o ca pedeapsă pedagogică și altora. *Rugați-vă pentru fratele Alexandru* — un titlu ce se va publica în curând în italiană — este cartea singulară ce închide în ea experiența recluziunii lui Noica, dar nu e o operă de expiere și de mântuire. Din foarte interesantul jurnal al lui N. Steinhardt (ce va fi publicat în italiană de casa de editură Il Mulino) ies la iveală date ce pun pete de clarobscur peste însuși comportamentul lui Noica. Indiferent la propria suferință, Noica era la fel de indiferent la suferința celorlalți: umilința lui de întemnițat, efigia răscolitoare și poate neașteptată, răsărită din cartea lui Steinhardt, e filosoficește verosimilă fiind, în fond, unica atitudine posibilă a celui care, asemeni lui Noica, se încăpățâna să-și nege propriile „determinații", acceptând, el, victima, tocmai în virtutea acestui refuz, să colaboreze „dialectic" cu călăul său, ca „antagonist" (o spune explicit scrisoarea tradusă acum în volumul *L'amico lontano*). Slăbiciunii pentru cei puternici din frumoasa și ironica împunsătură lansată de Cioran, îi corespundea la el o stranie și declarată „pitié pour les forts". Într-un eseu despre paradoxurile moralei, Vladimir Jankélévitch rezumă sensul eticii în faptul că omul nu trebuie să devină gardianul datoriilor celorlalți ci apărătorul drepturilor lor. Noica, în ce-l privește, nu este nici gardianul datoriilor celorlalți, dar nici apărătorul drepturilor lor și nici, răsturnând termenii, gardianul drepturilor lor: dar a fost cu siguranță întreaga viață apărătorul obligațiilor celorlalți față de cultură, și este aceasta calitatea sa implicit asumată pentru a mustra și certa.

Dacă în scrisorile trimise lui Cioran, Noica îl ceartă numai pe unul din contemporanii săi, luat ca interlocutor privilegiat și emblematic, în *Șase maladii ale spiritului contemporan* însuși spiritul european este „certat" și descris în fertila lui imperfecțiune. Cartea are o construcție simetrică și riguroasă mental. Noica se ocupă aici de ceea ce numește el însuși *triada ontologică* (generalul, individualul și determinațiile), ce epuizează logic universul sensibil și conceptual al omului. În legătură cu fiecare dintre aceste momente pot fi înregistrate o carență (înțeleasă și ca o posibilă corelare cu un surplus, cu un exces în privința celorlalte două) sau un refuz conștient. Prima din cele „șase maladii", *catholita* (de la grecul *katholou*) ar fi o lipsă a generalului adecvat; *todetita* (de la grecescul *tode ti*), aceea a particularului adecvat; *horetita* (de la grecescul *horos*), imposibilitatea de a obține determinațiile juste. Noica o ilustrează pe prima cu personajul Salavin al lui Duhamel sau cu César Birotteau al lui Balzac. Catholita are, în fond, mult din „bovarismul" descris de Jules de Gaulthier într-un eseu faimos;

Scanned with OKEN Scanner

ea este, spune Noica, „maladia spirituală tipică pentru ființa umană, torturată cum este de obsesia de-a se ridica pe sine la o valabilă formă de universalitate". Todetita este, în schimb, lipsa realității individuale, a lui *tode ti,* ca în cazul eroilor lui Dostoievski *(Demonii)* sau ai lui Thomas Mann (presupun că e vorba de cei din nuvele și din *Muntele vrăjit):* cu alte cuvinte, o incapacitate de a coborî pe pământ. Horetita își găsește cel mai elocvent exemplu în Don Quijote: „Tot zbuciumul acestuia — spune Noica — este să-și dea determinații; dar ele îi sunt refuzate, cu adevărul lor [...]", și același lucru se poate spune despre eroul buzzatian din *Deșertul tătarilor:* este vorba de o inadaptabilitate la real care a dat exemple consistente în toate literaturile.

Dar există și atitudini voite de refuz *acatholia* — adică refuzul generalului — la Don Juan, de exemplu, care se cantonează în individual și acumulează în jurul său — prin cuceririle sale — propriile lui „determinații", fără a putea da un sens general continuei sale seducții; invers, la Tostoi (autorul se gândește la considerațiile lui finale din *Război și pace)* se descoperă refuzul individualului, *atodetia* (nimeni nu acționează liber, fiecare stă sub stăpânirea unor legi necesare, chiar și aceia care cred că „fac" istoria); în fine, refuzul ce duce direct la absurd este acela al înseși determinațiilor: aceasta este *ahoretia* lui Beckett și a personajelor sale din *En attendant Godot,* o formă de refuz al realului, în care de altminteri Noica se încadrează și pe sine. Intr-adevăr, filosoful vorbește cu evidență despre el însuși atunci când alcătuiește, în chiar centrul cărții sale, o „fișă clinică" care este o sublimată biografie proprie și o emoționantă confesiune în același timp. Ahoretia este, o vedem bine, „boala intelectuală prin excelență", „maladia — zice Noica — născută sub un *rapt* sufletesc ori intelectual, ducând la o bruscă *iluminare* sau luciditate de conștiință, ce face pe subiect să-și interzică participația, *să-și domine determinațiile,* să vadă pozitivul *non-actului* și al negativului, acceptând *înfrângerea,* asimilând-o și intrând în indiferență, iubind tot ce se desprinde de lume ca atare, de la *asceză* și *poezie* până la *matematici* și spectacolul *revoluției tehnico-științifice,* punând viața și istoria sub ordinea *rațiunii,* care desființează *noul* și proclamă rodnicia *non-călătoriei".* Recuperând idealuri stoice, Noica dă în aceste pagini ale cărții sale cea mai bună analiză făcută vreodată personalității lui.

Există în *Șase maladii ale spiritului contemporan* pagini ascuțite de diagnoză și considerații eseistice despre mituri și scriitori: nu totul va întâlni neapărat acordul cititorului (Noica e adesea un autor iritant), începând cu însăși metoda de lectură, care face

Scanned with OKEN Scanner

din operele literare un simplu pretext pentru interpretări într-un anumit fel „alegorice“ (dar, în fond, după o primă experiență ca poet, Noica și-a mărturisit mereu el însuși indiferența fundamentală pentru literatură ca atare — o maladie, estetică de această dată, căreia nu e neapărat necesar să-i dăm un nume, destul de răspândită printre filosofi, de la Kant încoace). Ceea ce importă este fără îndoială subtilitatea autorului, excepționala sa vocație a paradoxului.

N-aș încheia această rapidă prezentare fără a semnala excelenta calitate a înfăptuirii celor doi traducători. Prima carte a fost tradusă — foarte bine — din franceză de Roberta Ferrara; a doua pleacă de la originalul românesc, redat într-o italiană de o extraordinară aderență de un foarte bun specialist și critic, Marco Cugno. Se cuvin amintite și pătrunzătoarele prezentări critice datorate aceluiași Marco Cugno și lui Lorenzo Renzi: ele oferă publicului italian un fragment de viață intelectuală românească prea puțin cunoscut în afara României, nelipsit de numeroase legături cu viața culturală europeană. Se vorbește mult în România de azi — uneori până la obsesie — de o „reîntoarcere în Europa“, echivalând, întrucâtva, cu un soi de recunoaștere de europenitate. Dacă alte căi par blocate, rămân mereu deschise cele ale culturii: și poate că e aceasta cea mai importantă dintre lecțiile lui Noica. Despre Europa — despre „cealaltă Europă“ — se vorbește și în aceste cărți, prin care spiritul ei va putea fi mai bine înțeles, cu dramele, dilemele, frustrările și speranțele sale.

(1993)

Scanned with OKEN Scanner

MEMORII EXACTE

Despre Sergiu Filerot nu sunt mulți aceia care să poată spune ceva: unii își vor aminti, poate, de numele său din cartea lui Marin Preda, *Viața ca o pradă*, ce evoca și anii când marele prozator era la începuturile sale scriitoricești și găsise înțelegere și sprijin la micul grup literar al „albatrosiștilor", din care s-a ridicat, mai apoi, un singur poet important, Geo Dumitrescu. Un volum apărut în 1982, *Vitrină secol XX*, aduna versurile scrise de Sergiu Filerot în tinerețe, publicate în plachete confiscate (unele) la vremea lor, inaccesibile astăzi (*Încrustări în gând*, 1941; *Om*, 1942; *Libere*, poeme în proză, 1942). Condamnat la moarte de un tribunal militar sub regimul lui Antonescu, pedeapsă comutată apoi în zece ani de închisoare, participant la scurta dar emblematica aventură a *Albatrosului*, una dintre manifestările cele mai autentice și mai limpezi ale spiritului tânăr și ale curajului intelectual din istoria modernă a literaturii române, autorul cărții ni se deslușea, chip creionat fugitiv de Marin Preda, ca un adevărat personaj într-o epocă de neliniște și incertitudini. Amintirile lui de acum (*Reîntâlniri*, 1985) sunt, însă, ca memorialistică, o decepție: genul pretinde un talent pe care, în chip vădit, autorul nu-l are, ceea ce face ca epoca și figurile ei să nu reînvie din pagini. Cartea e scrisă fără strălucire și, în consecință, efemerul dar semnificativul episod al *Albatrosului* va avea nevoie, cu siguranță, de alte evocări. Cu toate acestea, volumul nu e lipsit de interes, ceea ce ne și face să-l consemnăm în continuare. Căci, dacă nu are știința de a reconstitui o atmosferă, de a face din oamenii evocați personajele unui text literar, autorul dă, în schimb, dovadă de un remarcabil scrupul al exactității, împins câteodată până la pedanteria cea mai absurdă (ca atunci când, de pildă, citează din *Cel mai iubit dintre pământeni* pentru a dovedi că lui Marin Preda nu-i plăcea să fie îmbrățișat pe stradă sau ca să demonstreze, evocând masa luată cu marele prozator, că „Preocupare pentru pregătirea unui meniu dovedește Marin Preda și în literatura sa").

Arhiva lui nu cuprinde numai spalturile nepublicatului număr 8 din revista *Albatros* (incluse în *Anexe*, ele formează unul din punctele de autentic interes ale cărții), ci și tot felul de bilete, chitanțe, bilețele, autografe și, printre ele, un bon de mână al lui Marin Preda pentru cinci cărți împrumutate de la autor (și, evident, nerestituite). Dacă nu e înzestrat cu darul evocării, autorul are, în schimb, memorie, și ea funcționează foarte exact, așa încât, privită sub acest unghi, cartea face un real serviciu istoriei literare, pentru că pune la îndemână documente și amănunte necunoscute (sau puțin cunoscute) și reconstituie, dovedindu-le la tot pasul cu acte, felul cum era organizată și funcționa întreprinderea tipografică *Tiparul universitar*, proprietatea fraților Bagdasar, unde s-au tipărit câteva din cărțile și traducerile bune de filosofie de la noi, reviste științifice de ținută etc., cum s-a ajuns la întemeierea editurii efemere *Alfa* (inițiată chiar de Sergiu Filerot), care erau publicațiile proiectate de tinerii „albatrosiști" după interzicerea revistei *(Sârmă ghimpată, Gândul nostru)* și așa mai departe. Completată cu lungi extrase din scrisori, cu notițe de ziar sau cu utilele *Anexe*, informațiile lui Sergiu Filerot devin indispensabile pentru oricine va scrie istoria literară a anilor '40, epocă interesantă ce a cunoscut marele monument al *Istoriei* călinesciene și atacurile abjecte la adresa ei, izvorâte din eterna ură a mediocrității (deghizate, bineînțeles, în naționalism) față de valoare, manifestare a „spiritului primar agresiv", ce a cunoscut dictatura și războiul, dar și curajul civic și solidaritatea morală. Aceasta din urmă e admirabil ilustrată, în cazul apărării *Istoriei* călinesciene, de mai multe piese la „dosarul" cărții: când, de pildă, în *Chemarea vremii* una din acuzele la adresa *Albatrosului* era că tânăra revistă găsise „cele mai bombastice epitete pentru a elogia pe George Călinescu, odioasa figură a criticei românești", și se cerea desființarea publicației, Geo Dumitrescu scria, în replică, în *Albatros*, despre „covârșitoarea personalitate a criticului Călinescu" și adăuga: „Nu stăm un moment în cumpănă să repetăm — cu bale la gură dacă e nevoie — cuvintele de entuziasm admirativ pe care le-am adresat marelui critic de la Iași; ba chiar — oricât ar fi de naiv și neelegant — sfătuim pe domnul de la «Chemarea» — ca să nu fie așa cum este — să citească importanta operă a «odiosului»".

Există un anume registru de egalitate în carte, în prezentarea unora din personajele ce-i formează obiectul: Dumitru Căprănoiu, Ovidiu Râureanu, Elena Diaconu, Iulian Petrescu, Tiberiu Tretinescu, N. Chirițescu-Dolj (fratele autorului, autor el însuși al unei plachete intitulate *Glod și empireu de-azur*, titlu ironizat și de

Scanned with OKEN Scanner

Marin Preda), Sergiu Ludescu, Ion Schinteie, Virgil Treboniu sau acel D. Bărbulescu ridicat în slăvi de M. R. Paraschivescu și dat ca inaccesibil exemplu prozatorului *Întâlnirii din pământuri*, sunt tot atâtea nume care nu mai înseamnă aproape nimic astăzi; iar ei apar alături în aceleași rânduri, cu Geo Dumitrescu și Marin Preda, singurii scriitori adevărați de mai apoi. S-ar fi putut încheia de aici cu anume filosofie că, așa cum se întâmplă, chemații sunt mulți, aleșii puțini. Trebuie să fim drepți și să recunoaștem că Sergiu Filerot nu ignoră diferențele de valoare dintre aceste nume, căci el spune încă pe prima pagină a cărții sale: „*Albatros* a avut și meritul că a prilejuit intrarea în istoria literaturii române, printre altele, a unor nume ca Geo Dumitrescu și Marin Preda". De acord, dacă scoatem pe acel „și": căci, alături de marca unei atitudini curajoase, „negativiste", efemerul *Albatros* rămâne în istoria literaturii în primul rând prin cei doi scriitori, așa încât termenii trebuie inversați: nu a fost șansa celor doi că revista a existat (ca inițiativă a primului dintre ei, oricum) ci întreg grupul, și revista odată cu el, se salvează de la uitare prin Geo Dumitrescu, autorul tuturor articolelor de atitudine importante ale publicației, și prin Marin Preda, care, deși nu a ajuns să fie publicat în revistă, a fost primit în cercul ei.

Aproape o jumătate din capitolele volumului lui Sergiu Filerot se referă la Marin Preda, în felul interesant sau aiuritor pe care l-am mai semnalat (autorul scrie, de pildă, în capitolul *Libertatea la Marin Preda:* „Libertatea pe plan fizic, biologic îl incită pe scriitor: «Mă interesează plimbarea în libertate, fără gânduri și fără țintă și mai ales fără reverie», spune eroul său, Victor Petrini. Plimbările lui Marin Preda pe aleile palatului Mogoșoaia sau pe cărările de pe Furnica (Sinaia) confirmă"). Sergiu Filerot nu e lipsit de intuiție: explicația resentimentelor, benigne și topite în ironie mai apoi, ale lui Marin Preda față de grupul albatrosist, de M. R. Paraschivescu și D. Bărbulescu, ca și a dorinței sale de a proiecta fantastic împrejurări trăite, alterându-le semnificativ (e, între altele, chiar cazul evocării lui Sergiu Filerot în *Viața ca o pradă*), ni se pare psihologicește exactă; dimpotrivă, ni se pare pripit, din partea autorului, să conchidă, pe baza unui simplu bilet transmis lui în închisoare, că Preda nu prea avea „nivel politic": subiectul ar fi avut nevoie, oricum, să fie nuanțat și adâncit. Portretul lui Marin Preda, așa cum rezultă din paginile scrise de Sergiu Filerot în *Reîntâlniri* nu e incredibil, ci are, dimpotrivă, toate atributele verosimilității, dar e totuși lipsit de profunzime.

Obiectivul, „modest" și documentar, pe care și-l propune autorul în carte este atins: prin datele exacte furnizate și prin dosarul

Scanned with OKEN Scanner

Anexelor, folositor în cel mai înalt grad pentru cine se va încumeta să scrie vreodată o istorie a cenzurii, el face un gest util pentru istoria literară. Ne rămâne regretul că însuși personajul autorului nu se conturează până la capăt. Citim, de pildă, în încheierea cărții: „Am hotărât, în 1958, să sfârșesc, să-l ucid pe Sergiu Filerot, și să rămân doar Gh. Niculescu, un simplu, oarecare, anonim, conștiincios funcționar care, ca funcționar iar nu ca ziarist, publicist sau scriitor să ajungă la pensia de bătrânețe". De ce? El dăduse dovadă de curaj, fusese un revoltat, un om de stânga, un tânăr scriitor inteligent și însuflețit de idealuri: peste imaginea sa dintâi poate fi cu greu lipită aceea a „funcționarului" luat ca ideal. În acest caz, confesiunile n-ar fi fost indiferente: dar postura impersonală, obiectivarea i se par autorului mai potrivite (el scrie adesea despre sine la persoana a treia, vorbind despre Sergiu Filerot ca despre altcineva). Dacă *Reîntâlniri* ne poate satisface nevoia de informare, dusă până la detaliu (fie el semnificativ sau nu), în privința acelei curiozități legitime ce constituie justificarea primă a oricărei lecturi a cărților de memorialistică, Sergiu Filerot își lasă cititorul *sur sa faim*.

(1985)

Scanned with OKEN Scanner

MUZEUL IMAGINAR

„Relația noastră cu arta, de mai bine de un secol, n-a încetat să se intelectualizeze", constata André Malraux în *Le Musée imaginaire*. În noua sa carte, Octavian Paler grupează o primă galerie a propriului său muzeu imaginar și o așează în „labirint" (*Un muzeu în labirint*, Istorie subiectivă a autoportretului, Ed. Cartea Românească, 1986). Mitologia subiectivă e, și de această dată, pretextul intelectualizării: și dacă mitul lui Narcis, examinat de autor și altădată, nu se dovedește util acum („narcisismul", „eczemă a legendei" nu poate duce la autoportret, spune el), mitul cretan este chemat, în schimb, să organizeze într-un spațiu al posibilului această istorie, din nou „subiectivă", a autoportretului. Când am văzut câteva din marile muzee ale Europei, Luvru, Prado, Uffizi, am avut, cât se poate de explicit un sentiment al labirintului, dar al unuia ce-și înmulțea revelațiile la fiecare pas: centrul său se găsea peste tot, dar aceasta nu ducea la un singur sens și poate că aici se află și cea mai profundă și mai importantă lecție asupra omului, prilejuită de vizita într-un mare muzeu: că nu există un singur sens, un singur adevăr, în ciuda nenumăratelor, copleșitoarelor singurătăți dinăuntrul său.

Un muzeu în labirint nu e o carte de istoria artei, așa cum *Drumuri prin memorie* sau *Caminante* nu erau simple reportaje de călătorie în Grecia, Italia sau Mexic, așa cum *Mitologii subiective* nu era o carte de mitologie sau *Scrisori imaginare* una de istorie a filosofiei sau literaturii. Toate aceste cărți au în comun însă planul organizat: Octavian Paler este un eseist pentru care ordinea și geometria dau primul canon. Libertatea îngăduită de genul predilect al scrierilor sale nu e înțeleasă nicicând ca anarhie și supozițiile cele mai „subiective" sunt rostite cu aceeași gravitate plină de căldură conținută. Spectaculosul niciunei idei nu-l îndreptățește pe autor la gesticulație și nemăsură, retorica sa e calmă, propoziția are o nobilă sentențiozitate, între pragul adevărurilor scontate și inevitabile, atunci când e vorba de capodopere, și acela

Scanned with OKEN Scanner

al interpretărilor personale nu se simt scăderi sau înălțări ale vocii. Tonul de mare limpiditate, fraza elegantă, dominată de echilibru și măsură, au o mare aptitudine de a comunica: sub „egalitatea" stilistică se simte tensiunea participativă. În volumul de acum scriitorul deschide o serie de considerații de psihologia creației, de eseuri biografice în fond, a căror principală preocupare este aceea de a scruta, prin transparența pânzei, chipul adevărat al artistului. Dar cum „totul este în artă autoportret", capitolele cărții sunt în mod inevitabil și un comentariu în marginea unei opere luate ca ansamblu, focalizată de interogarea ce se adresează în primă instanță autoportretului. Anecdotica biografică, mărturia de epocă, informația de istoria artei sunt astfel montate în interiorul unor portrete ale artiștilor de înțeles ca operă de literat până în vârful unghiilor, și nu de specialist: dar interesele ultime, dincolo de stilistica elaborată, sunt de ordin moral și psihologic. Dorința de cunoaștere se întemeiază la Octavian Paler pe admirație, ceea ce face ca principala componentă a subiectivității sale să fie aceea a unei civilități de structură.

În primul volum al „muzeului" său labirintic, Octavian Paler alcătuiește o serie a „neliniștiților" (doar Courbet, tratat cu discretă ironie, pare a ieși din acest cadru), cuprinzându-i pe Dürer, Masaccio, Botticelli, Michelangelo, Leonardo, Bosch, Tintoretto, Parmigianino, Pontormo, El Greco, Caravaggio, Velázquez, Rembrandt, Franz Hals, Goya, Géricault, Turner, Delacroix, Courbet, Manet, Monet, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Munch, Modigliani, Picasso, Magritte, Mondrian, Malevici, iar dintre români pe Andreescu, Luchian, Tonitza, Petrașcu, Pallady. O impunătoare reuniune de nume, va recunoaște oricine, în care preferința autorului, dacă ea există, se îndreaptă în direcția morală a unui interes pentru structurile umane și nu spre forma artistică, a cărei excelență e celebrată peste tot. În acest sens accentele cele mai acut participative se pot citi în paginile scrise despre Dürer, Leonardo, Rembrandt, Michelangelo, Caravaggio, Goya și Toulouse-Lautrec. Dar peste tot impune chipul cum se îmbină finețea observațiilor stilistice cu propunerea literară a unui chip interior al artistului. Paradoxul nu e evitat, dimpotrivă, chiar de la început ni se spune, cum am mai amintit, că „totul este în artă autoportret", dar se adaugă îndată: „cu excepția poate a autoportretului"; în capitolul rezervat lui Michelangelo autorul respinge compararea sculptorului cu anticii („Nimic, absolut nimic nu e olimpian în ființa și opera lui [...]"), făcându-ne să ne amintim că și Papini reținea altădată, într-o carte profund subiectivă, tristețea după victorie a eroilor marelui sculptor; capitolul despre pictorul

Scanned with OKEN Scanner

Grădinii deliciilor se intitulează, aproape provocator, *Nimic despre Bosch* și el conține ceea ce declară, adică o mărturisire a unei stări de interogație rămasă fără un răspuns; iar din subtila interpretare a autoportretului lui Parmigianino se deduce în ultimă instanță că „extravaganța ascunde o dureroasă nevoie de normal". Dar poate, mai mult decât paradoxul, trebuie înregistrată exprimarea aforistică. Meditând la opera lui Leonardo, de pildă, Octavian Paler scrie: „[...] lângă această tăcere ne simțim cu atât mai bogați cu cât aflăm în ea ce doream să ne spunem și cu atât mai săraci cu cât nimic nu ni se oferă precis și neîndoielnic"; studierea raportului dintre forma sculpturii antice și reprezentarea în ea a vieții interioare e încheiată prin această proporție inversă: „Când viața interioară ajunge la suprafața marmurei, marea artă greacă moare" (situația aceasta e luată ca reper pentru constatarea unui drum invers la Rembrandt); în fine, ca să închidem aici o listă de exemple ce ar putea fi mai lungă, să amintim și această lapidară exprimare privind sensul subiectiv al naturismului impresionist: „[...] impresioniștii n-au iubit atât natura, cât încântarea lor în fața naturii". Expresia e uneori cuprinsă de elocvență, dar patosul ei e reținut și, cum s-ar spune, intră perfect în cadru: „Îi datorez acestui mare bolnav — scrie eseistul despre Van Gogh — în aceeași măsură ca și lui Rembrandt, faptul că, dincolo de orice motive ar putea-o justifica, văd în mizantropie o boală". Se pot culege din toate eseurile lui Octavian Paler propoziții unde elocvența, paradoxul, exprimarea aforistică se îmbină, dând un aliaj inconfundabil. Pentru a surprinde marca stilului său literar ar mai trebui să adăugăm frecvența interogației, ficționalizarea folosită ca mijloc eficace al evocării și rafinamentul descriptiv. Din prima experiență a eseului — aceea a *Drumurilor prin memorie* — i-a rămas lui Octavian Paler capacitatea de a surprinde geniul locului, de a sesiza esența, sublimată imaterial, a unui oraș, a unui timp: ea e pusă acum, din nou, la încercare (de pildă în *Tintoretto furiosul*, unde revine, după cartea despre Italia, imaginea Veneției).

Nu discutăm selecția artiștilor și a operelor lor: drepturile unei istorii „subiective" sunt, în această privință, nelimitate. Poate că în unele cazuri opțiunile noastre ar fi fost altele: chiar în cazul lui Tintoretto, de exemplu, ne-am fi oprit mai degrabă asupra autoportretului de bătrânețe aflat la Luvru, răscolitor prin privirea în care, din „furia" de altădată a mai rămas doar cenușa energiilor arse. Sumarul celui de-al doilea volum, de pe acum anunțat, va înregistra multe din marile nume absente acum, de la Giotto, Rafael, Giorgione și Tizian la Cézanne, Renoir, Klee, Dali sau,

Scanned with OKEN Scanner

dintre români, la Aman și Grigorescu. *Un muzeu în labirint* mediază, desigur, un raport între marea artă și public: pe noi ne-a interesat, însă, o încercare de a descrie modul de a proceda al autorului pentru a putea decide apoi asupra priorităților sale. Înainte de-a încheia, totuși, câteva cuvinte despre pictorii români selectați: Andreescu, „pictor al pământului", unde teluricul e însă sacralizat de cer, la care „În pofida palorii din aer, a febrei reci care macină zidurile, o reverie fără nume învăluie totul"; Luchian, luat ca simbol pentru felul cum se naște măreția din durere, a cărui operă este astfel „o suferință transformată în valoare"; Tonitza, cucerind candoarea la maturitate; Petrașcu, în a cărui operă se subliniază „cultul materiilor prețioase" și „majestatea lucrurilor umile"; și, în fine, Pallady, care-i apare eseistului drept „pictorul nostru cel mai apropiat de asceza spirituală". Autorul își concretizează intuițiile prin metafore sugestive (nucii pietrificați sunt, de pildă, sigla elocventă a densității expresive caracteristice pânzelor lui Petrașcu).

De fapt rafinamentul evocării și organizarea literată a intuiției estetice sunt dominantele acestei cărți: în subtextul căreia interesul psihologic și moral situează, în fond, aceste considerații literare în marginea capodoperelor în sfera unei meditații asupra excepției înțelese ca intensificare a omenescului.

(1986)

Scanned with OKEN Scanner

CONFESIUNE ȘI LIVRESC

Eseu autobiografic sau eseu propriu-zis, carte de memorii, roman, *Viața ca o coridă* (Ed. Cartea Românească, 1987) are câte ceva din toate acestea, fără să încapă în întregime sub una singură din etichetele admise mai sus. Un demon livresc stăpânește, se știe, scrisul lui Octavian Paler: împrejurare ce are drept consecință faptul că simpla trăire, sentimentul nud trebuie să fie trecute prin filtrul prestigios al unei comparări sau al unei trimiteri, traduse în scânteietoare parafraze și paradoxuri pentru a se „autentifica" și legitima astfel. Orizontul trimiterilor garantează universalitatea posibilă a unei senzații, impresii sau amintiri, sinceritatea comunicării (una din temele cărții de acum) capătă drept de existență prin *exempla*. Fascinația pentru pilda ilustră vădește un instinct al ordinii și un temperament clasic; lipsa excesului, a oricărei intensificări de expresivitate stă sub cenzura unui refuz al dezvăluirii dincolo de margini stabilite în chip imprescriptibil. Din acest punct de vedere, cartea de acum devine o excepție categorică față de volumele anterioare de eseuri unde vocea purtătoare a discursului principal părea doar să susțină o confesiune, în timp ce, de fapt, ea construia — și reconstituia — un spațiu interior și un orizont intelectual. Avem, dimpotrivă, în *Viața ca o coridă*, (și) o carte de memorii și acesta este nivelul pe care îl prefer, fără ezitări, de astă dată. „Om al răspântiei", cum se autodefinește, dar, nu mai puțin, „om secret", Octavian Paler face acum „dezvăluiri" de neîntâlnit în cărțile precedente. Mă grăbesc, totuși, să-l dezamăgesc pe orice amator de senzațional biografic, precizând că volumul își așează materia pe trei paliere: cel dintâi, metafictiv, al prezentului, cu personajele sale „reale", cvasi-jurnal al scrierii unei cărți intitulate — tocmai — *Viața ca o coridă*, pune în cheie comparația din titlu; al doilea o dezvoltă și ne îngăduie să-l regăsim pe eseistul dintotdeauna (scânteietor și ponderat în același timp, iubitor de paradoxuri, edificator și pertinent, de o solemnitate egală, de un pathos reținut, producător de aforisme) al treilea, în fine, e acela

Scanned with OKEN Scanner

al amintirii, pe care am avut impresia că trebuie să-l preferăm celorlalte (şi — mai precis — celui de-al doilea, căci cu cel dintâi se învecinează, totuşi). Toată comparaţia vieţii cu o coridă, toată meditaţia de filosofie (ficţională) a tauromachiei, cu aplicaţiile ei existenţiale (cel care o întreprinde are, mărturisit, în privinţa acestei arte o experienţă exclusiv livrescă şi pariul lui constă tocmai în stimularea imaginaţiei proprii să producă o interpretare posibilă în raport cu o trăire pur fictivă) rămâne, desigur, în linia celui mai bun Octavian Paler. Recunoaştem aici acel stil plin, egal în înălţimi, temperat în rupturi de o eleganţă sobră, al cărţilor anterioare. Autorul şi-ar fi trădat, probabil, natura sa primă, care îi dicta să caute, pentru o carte de confesiuni şi memorii, „alibiul" eseistic, dacă ar fi lăsat rememorării întregul spaţiu. Dar îi propun cititorului să dea la o parte această convenţie auctorială: el va avea atunci revelaţia unui alt scriitor, preocupat să traducă în pagini nu numai reflecţii şi maxime, ci amintiri reale şi trăiri autentice.

„Excesul de memorie" de care autorul ne încredinţează că suferă nu lasă spaţiul în întregime reconstituirii trecutului: dar atât cât ni se dă e de cea mai bună calitate şi poartă o amprentă de autentic încadrabilă tipologic între cele două repere posibile, date, în această ordine, de *Hronicul şi cântecul vârstelor* şi de *Viaţa ca o pradă*. „Eu am copilărit într-un mit. Mă găseam, ca orice copil care n-a fost privat de acest privilegiu (acela de a trăi la sat — M.P.), în singurul paradis de pe lumea aceasta şi totul se rezolva simplu în micul meu imperiu": fraza aceasta trimite la linia Blaga, în timp ce linia Preda e vizată, oarecum, prin paralelismul de destine şi situaţii, prin analiza frustrărilor copilului de ţăran ajuns la oraş, cu îndârjirile, închiderea şi tenacităţile sale. Partea cea mai vie a cărţii rămâne, fără dubiu, aceasta. Evocarea câte unui ritual vechi al copilăriei, precum bătutul merilor în noaptea de Anul Nou, drumul în munte cu vitele, sub ploaia dezlănţuită, balurile la ţară, paginile descriptive („La Lisa, când se abăteau dinspre Olt neguri cumplite, de grindină, care întunecau cerul, şi când pornea să sune clopotul din turla bisericii, plutea peste sat o aşteptare dramatică şi solemnă ce făcea din nenorocirea iminentă un eveniment tainic, o ameninţare învăluită într-o vrajă sumbră"), tot ceea ce ţine de reevocarea, de imaginarea „blagiană" a satului ca „paradis moral viu", cum spune Octavian Paler, e aici interesant şi sugestiv. Sunt apoi paginile despre Bucureştiul din preajma războiului, cu viaţa liceanului bursier, crispat de complexe, aruncându-se înfrigurat şi excesiv asupra cărţilor, luând hotărâri extreme. Adolescentul pronunţă prost franceza şi e luat în zeflemea; se apucă atunci cu patimă de studiat latina, limbă moartă pe care el doreşte

Scanned with OKEN Scanner

s-o și vorbească, dintr-un impuls vindicativ foarte de înțeles. „Eram în stare să le port pică multora numai pentru că nu-mi ofereau ceea ce nu eram capabil să primesc", constată, obiectiv, scriitorul. El nu caută, de altminteri, nicăieri în carte unghiurile favorabile, poturile avantajoase, ironia rămâne benignă, dar eficientă (ca, de pildă, când recapitulează „experiența unilaterală" transmisă de familie sau când evocă Făgărașul provincial, cu baletul mecanic al plimbărilor pe Corso și nesfârșitele comentarii adiacente). Atras în amintire, timpul ce s-a dus poartă imprimate în sine melancolii sau dezamăgiri, dar nu mai supraviețuiesc, din el, decât cuvintele: „Totul s-a transformat în cuvinte, un roi de cuvinte organizate în capul meu într-un sistem: scara de serviciu, coridorul lung, ziduri le scorojite, acoperite pe dinafară de iederă sălbatică, eu tânăr . . . Acesta pare a fi trecutul: un limbaj".

Dar relevanța epică a cărții nu se epuizează în registrul memorialistic: există câteva nuclee având în centru personaje propriu-zise (Ș., ruda aflată în Capitală, reîntâlnită după mulți ani într-o secvență de un hilariant pitoresc, sau bătrânul profesor de latină poreclit Cicero). Autorul se joacă la mașina de scris, închipuind scurta nuvelă, hispanică și tauromachică, a lui Pedro P. sau, pentru a resitua în metaficțiune întreg spațiul cărții, îi organizează mersul printr-un soi de dialog cu un interlocutor ce se dovedește, până la urmă, a fi fost tocmai protagonistul romanului pierdut (în manuscris) de scriitor în tinerețe, o ipostază cristalizată ficțional a sinelui, așadar. Am preferat — citind cartea — aceste două planuri (cel memorialistic, cel narativ) nu fiindcă cel ce cuprinde comparația din titlu ar fi mai puțin revelator pentru firea autorului: o dovadă despre contrariu o dă pagina transcrisă din jurnalul de spital, unde, plin de o anxietate neascunsă, autorul își notează simptomele („Numai la gândul că peste câteva ceasuri voi fi întins pe masă și . . . mi se usucă gura. În zadar încerc să-mi dau curaj, să-mi repet că, ei da, așa se zice, curajul este arta de a-ți fi frică fără ca asta să se vadă. La mine se vede, o simt") pentru ca apoi, de la aforismul mai mult sau mai puțin instrumental, să treacă îndată la intenția de a scrie un eseu despre frică și la gândul că piramidele înseși nu sunt altceva decât monumente ale ei. Nu avem motive să ne îndoim de fidelitatea reproducerii acestei file și tocmai de aceea ni se pare semnificativă această coprezență, într-o clipă de cumpănă, a confesiunii netrucate și a componentei livrești.

Despre aptitudinea de eseist a lui Octavian Paler, devenită o a doua natură, cititorul își va reconfirma opiniile consolidate prin lectura cărților anterioare ale autorului. Pe lângă multele afo-

Scanned with OKEN Scanner

risme, maxime sau reflecții răsărind din text („Uitarea este o igienă necesară. Uiți, așa cum te speli pe mâini . . .“; „Inteligența nu e neapărat străină de cruzime, dovadă mijloacele de tortură, care n-au fost născocite de proști“; „O vreme [. . .] am considerat etica Parthenonului chiar mai importantă decât estetica lui. Exageram. Dar m-am ales din această exagerare, când m-am desprins din ea, cu o mai bună înțelegere, sper, a faptului că frumosul nu se opune doar urâtului“), dincolo de comparația foarte speculativă dintre viață și coridă, aș atrage atenția asupra câtorva pagini despre „mizeria și fragilitatea tiraniei“ sau despre trecerea generației de intelectuali din care face parte scriitorul, prin anii '50 (necomplezente, rândurile despre acest din urmă subiect ar fi putut fi mai numeroase fără să dăuneze volumului).

În carte lupta dintre direcția confesivă și cea livrescă se poartă paragraf de paragraf. „Un om de răspântie amestecă de obicei irealitatea în realitate și invers, luându-și iluziile drept ținte autentice“ scrie, semnificativ, Octavian Paler, dovedind că se cunoaște exact și adânc.

(1988)

Scanned with OKEN Scanner

VIAȚA LA ȚARĂ

„Banatul mi-a lăsat drept moștenire [...] cultul muncii, o anumită tipicărie, îndârjirea, suspiciunea, oroarea de improvizație, groaza de falsele embleme ale Balcanului, respectul pentru avutul altuia, dragostea pentru adevăr și datina străbună. Singurele lucruri ce nu s-au putut lipi nicidecum de mine (mama mea suferă că nu le am): zgârcenia, cumpătarea la băut și mândria de a fi «fruncea»...", spune Petre Stoica într-un interviu reluat în cartea sa de eseuri *(Caligrafii și culori,* 1984). Poetul se cunoaște bine și se descrie, indirect, cam în termenii de mai sus și în recentul jurnal, apărut la editura Cartea Românească *(Viața mea la țară,* 1988). Subintitulat *Însemnările cultivatorului de mărar* (el se intonează astfel cu altele precum *Iepuri și anotimpuri, Prognoza meteorologică, Numai dulceața porumbelor),* volumul adună note din anii 1976—1977 (mai bogate pentru al doilea) și compune o imagine descărnată și de loc idilică a satului. Titlul ironic și vag parodic (trimiterea la romanul obiectiv al lui Duiliu Zamfirescu e corodată de un posesiv insidios) instruiește în modul cel mai sintetic despre o experiență trăită, relatată pe un ton voit reținut și eliptic (exasperări mari și mărunte de subtext izbucnesc la tot pasul). Jurnal „agrar", acesta nu are uscăciunea utilitară a textului similar al lui Liviu Rebreanu, deși notele propriu-zis „gospodărești" nu lipsesc nici aici, în ele deslușindu-se cel mai bine ascendența bănățeană a autorului, dragostea lui pentru ce e încheiat, solid, bine chibzuit și ordonat (așa încât mica fermă de iepuri și grădina pe care poetul se îndârjește să le îngrijească ajung chiar un fel de model).

Însemnările de acest fel se compun însă pe fondul unui sec realism al observației, ce face din ele un corespondent de azi, mai literar dar nu mai puțin veridic, al celebrelor pagini ale doctorului Ulieru. „Toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire", știe Petre Stoica, ceea ce nu îl împiedică să dea o imagine needulcorată a vieții de fiecare zi la țară. Poetul citește Makarenko și Clement Alexandrinul (ba chiar îi pune savuros alături), dar ne informează

și despre iepuroaice fătătoare și purici (acestora din urmă le găsește oarecare grație, atitudinea fiind perfect admisibilă de la John Donne, încoace!), despre sălbăticia unor tineri care ucid cu bâtele doi câini, ne spune cum aleargă năuc după pădurarul Țigănilă sau după vreun meșter fără cuvânt, e dezamăgit de Nichifor Crainic (despre Depărățeanu, nementionat, ce să mai vorbim), înregistrează reacțiile unor consăteni după apariția cărții sale, *Iepuri și anotimpuri*, consemnează zguduit moartea lui A. E. Baconsky la cutremurul din 1977 (în *Amintirile unui fost corector*, 1982, un larg capitol va amplifica aceste succinte mențiuni) și transcrie, după tragica întâmplare, versuri din Angelus Silesius. „Pururea cu gândul la firea muncitoare și muzicală a țăranului bănățean", poetul e șocat de delăsare sau murdărie, de trivialitatea abundentă și de kitsch-ul invadant, cu care se deschide, de fapt, chiar prima pagină a cărții: „Satul miroase a țuică și vin. Sezonul nunților este în floare. Azi s-a măritat Didona. Am urmărit în fugă alaiul pornit spre biserică. Ochiul a surprins un brad, panglici, o oglindă, câteva borsete, multe fâșuri. În plină zi domnișoare grăsuțe purtau rochii lungi, de seară. Orășenii sosiți la nuntă cu mașina mică au captat atenția tuturor". Sunt însă în carte și pagini candide (o fetiță îi aduce autorului o pasăre nemaivăzută), dar și scene de un umor absurd precum această secvență telefonică remarcabilă: „La poștă să expediez plicurile. Un bătrân uscat, cu receptorul strâns lipit de falcă:

— Tăticule, te-am așteptat... Mamă-ta a tăiat o gâscă...

— ...

— Zici că nu putuși veni? Așa zici, tăticule, că nu putuși veni?

— ...

— Ce vorbești, tăticule? Ai stat chiar tu în fața coloanei? Tu? Ai condus chiar tu mașina?! Tăticule, scumpule...

— ...

— Cizmele? De cizme întrebi? Da, îmi vin tare bine, mulțumesc, tăticule.

— ...

— Cuscrii știu c-ai stat în fața coloanei?

— ...

— Da, tăticule, suntem sănătoși. Duminică ne găsim? Tăticule, zici că ai stat în fața coloanei? Ei, bată-te să te bată...

Ș.a.m.d.".

Ar mai fi fost de transcris o filosofică discuție despre virtuțile mărarului, purtată cu croitorul satului, sau un dialog, plin de

Scanned with OKEN Scanner

savoare rustică, între un pădurar și o săteancă, dar îi lăsăm cititorului plăcerea să le descopere singur.

Apar în volum și câteva „personaje", creionate în hazardul însemnărilor zilnice: primarul, coana Firca, zgârcită și binevoitoare, un popă cu cască de motociclist, apicultorul Grigore și fiica lui, Voica, dar mai ales C., omul de nădejde al poetului-fermier, responsabil la cooperativa de țesut covoare, fost copil de trupă (cu biografie specifică), vajnic istorisitor de aventuri erotice (dar tot el împrumută de la bibliotecă, pentru fetele din subordine, cărți cu versuri de Alecsandri și Coșbuc, din care le citește în timpul lucrului, ca să le împiedice astfel să vorbească vrute și nevrute). În contrapunct cu scenele realiste și breugheliene (Venerele locale, bufetul, tăierea porcului) sunt transcrise vise suprarealiste cu Titu Maiorescu (care are ideea să prindă râme și să-l invite la pescuit și pe Gherea) sau cu coana Firca patinând alături de Sonja Hejne. Poetul își botează pisicul Baltazar, citește *Trepetnicul cel mare* sau transcrie dintr-o carte de vise jerpelită, notează câte o discuție avută cu sătenii (la un moment dat e chiar „cooptat" într-un fel de organism deliberativ local) și se melancolizează la venirea toamnei. Am avut întotdeauna convingerea că după volumele de memorialistică și după jurnalele intime se poate judeca foarte precis nivelul unei literaturi, structura unor mentalități, firea unei culturi. Jurnalul lui Petre Stoica nu e, desigur, o mare carte reprezentativă în acest sens: dar în acordul minor al paginilor lui se aude un sunet exact. Tușa expresionistă a unor file, accentele crepusculare, gustul pentru orizontul umil, plastica breugheliană, îl denotă foarte bine pe poetul binecunoscut, care dă acum o carte de citit cu îngăduință și îngrijorare, la cumpăna dintre exercițiul lapidar de proză și documentul civic neliniștitor.

(1938)

Scanned with OKEN Scanner

CRITICUL ȘI MORALISTUL

Dacă Alexandru George ar publica memorii sau un jurnal, acestea ar arăta, probabil, așa cum se înfățișează cititorilor săi cele două volume ce fac pereche între cărțile criticului: *Simple întâmplări în gând și spații* (1982) și recent apăruta *Petreceri cu gândul și inducții sentimentale* (Cartea Românească, 1986). De altfel nu sunt puține paginile de evocare a propriei copilării și formații (unele iau în volumul de acum chiar turnura unei succinte nuvele: *„Banditul și femeia"*, *sau „Gladys" sau „Venezuela verde"*, un fel de amintiri cu iz marktwainian). E greu să încadrezi într-o formulă corectă genul proxim al acestor scrieri: proza sau eseul, confesiunea sau portretul critic, reflecția moralistă (despre vocație, dragoste, orgoliu, război și pace, literatură, femeie etc.) sau, pe fragmente scurte, chiar meditația filosofică pot fi chemate în cauză cu folos. Peste toate, dominator, e un gust pentru anecdotă, pentru detaliul curios și mai puțin știut și înclinația pentru paradox ce alimentează și interpretările autorului în privința unor autori sau evenimente și micile răbufniri polemice. Între acestea din urmă cele mai tenace îl vizează pe Constantin Noica și ele sunt insistente până la a denunța, cu siguranță, o iubire inițială, mărturisită, de altminteri, fără ocol. Cititorul obiectiv nu poate să nu surprindă aici un sâmbure de intoleranță, manifestată și în alte direcții: de pildă față de aspirațiile științifice ale criticii, cal de bătaie al autorului și în *Simple întâmplări*.... Că Alexandru George are el însuși o anume viziune asupra fondului științific compatibil cu critica este cu totul evident nu numai din faptul de a considera critica și istoria literară drept domenii profesionalizate și nu spații de aventură pentru toți nechemații, ci și din prețuirea acordată documentului de istorie literară, mărturiei biografice etc. Idiosincraziile sale vizează accentul pe metodă (dar criticul a păcătuit traducând în românește scrieri de Jean Starobinski sau Salvatore Battaglia care, cu toată certitudinea, nu intră în orizontul admisiunilor sale de principiu). Spiritul polemic al lui Alexandru

Scanned with OKEN Scanner

George conține și pledoaria pentru o critică de tip evaluativ și intuitiv, întemeiată pe o bună pregătire istorică și pe o capacitate speculativă și hermeneutică dintre cele puțin comune. Autorul are, de altminteri, curioasa insistență de a se considera un „diletant al criticii", ceea ce nu constituie totuși atât o probă de modestie cât mai degrabă un alt fel de a atrage atenția asupra vocației sale prime de prozator. Ea e abundent ilustrată de multe din paginile cărții, unde sunt dezvoltate cu eleganță și ușurință nuclee de ficțiune: să amintim, de pildă, nuvela povestită de autor *(Subiect de literatură)* lui Radu Petrescu (unul din scriitorii evocați cu simpatie și chiar cu emoție) sau savuroasa pagină comică din *Țineți-vă râsul!*

Cele mai bune pagini de proză sunt acelea despre peregrinările prin București de azi și de altădată, repovestite în ambele volume, lungi plimbări curioase pe urmele scriitorilor și întâmplărilor, în labirintul pitoresc de străzi, unele în curs de prefacere sau extincție. Bucureștean împătimit (până la a-și considera orașul drept principala vatră folclorică a țării!), autorul este și în gusturi și sensibilitate un citadin având oroarea naturii libere și nearanjate în parcuri și alei, nu rousseauist, ci, implicit, un baudelairian, lucru învederat și de această reflecție cu aer apodictic (declanșată de o reluare a lecturii lui Jules Verne): „Starea naturală a femeii (ca și a bărbatului) nu e să umble goală prin păduri, arsă de soare, cu părul plin de scaieți sau de păduchi și nespălată de la naștere, cu toate consecințele ce se pot închipui. Condiția ei naturală e să fie cochetă, elegantă, distinsă".

De altminteri, despre o mulțime de lucruri Alexandru George are părerile cele mai personale cu putință și le exprimă cu toată francheța: pagini memorabile sunt cele ale unei tipologii a prostiei omenești, culminând cu cea „grandioasă" *(Despre prostie)*: „Prostia grandioasă e aceea în care o inteligență exercitată (eventual cu succes) într-un anume domeniu are prezumția de a nu ține în seamă că e inadecvată când a trecut în altul. Și chiar și atunci, ea nu se divulgă prin limitare, ci prin absența conștiinței limitelor". Precum se vede, aptitudinile de moralist ale celui ce numește în La Rochefoucauld un autor favorit *(În fragmente)* nu sunt deloc reduse: și s-ar putea culege din întreaga carte propoziții excelent formulate și echilibrate de acea înclinație spre clasicism ce nu lipsește autorului (foarte bune, de pildă, cele despre orgoliu și orgolioși din ultima parte a volumului). Pentru încă o mostră, iată aceste meditații despre iubire: „Marea probă a iubirii nu constă în depășirea sau înfrângerea unor dificultăți exterioare; ea trebuie căutată în iubirea însăși. Proba iubirii este însuși actul de

Scanned with OKEN Scanner

a iubi, pe cât de general omenesc, pe atât de greu de susținut, ca o probă supremă a inteligenței". *(Despre dragoste și numai despre dragoste)*. Evident, moralistul e și un iubitor al paradoxului: Renașterea italiană îi poate apărea, astfel, ca un „fenomen monstruos de snobism", iar snobismul ca una din componentele indispensabile ale evoluției culturii, eroarea critică este absolvită de păcate, dezordinea — un anume fel de dezordine intelectuală — e descrisă în toată fertilitatea ei, „realizarea" literară apare ca un „teren al pierzaniei" și așa mai departe. Autorul poate fi urmat în multe din considerațiile sale care vizează critica propriu-zisă: de pildă în paginile asupra dialecticii erorii critice. Recunoaștem și noi erorii un rol esențial: și nu ne putem închipui decât cu oroare că istoria literară ar putea consemna numai critici infailibili: de fapt, aceasta ar echivala cu însăși anularea istoriei criticii și a ideilor critice; ar fi suficientă, în locul ei, o „cronografie" înregistrând infailibilii în bizantina și țeapăna lor justețe eternă! Jocul însuși al literaturii pretinde greșeala criticului. Paginile despre Caragiale conțin, la rândul lor, excelente intuiții: personajele lui nu sunt atinse atât de o fatalitate a incoerenței cât, mai degrabă, de „o incapacitate de a da expresie unui clocot lăuntric, unei precipitări mergând până la dezagregarea gândirii. Cine are cât de cât obișnuința lecturilor caragialiene reluate nu poate să nu surprindă noutatea acestei interpretări din unghi așa-zicând „romantic". Lovinescianismul criticului poate fi regăsit în această afirmație ce poate fi, de asemenea, subscrisă: „Spiritul critic triumfă cu adevărat într-un om atunci când se exercită nu împotriva altora, ci împotriva a ceea ce el are mai scump". *(Curajul față de tine însuți)*. Nu-l mai pot urma însă pe Alexandru George atunci când pare a-i opune pe Eminescu și pe Caragiale. „Poezia prin ea însăși se dovedește o dată cu trecerea timpului mai caducă și Eminescu e victima acestei imprevizibile fatalități, cu efecte deloc imediate, dar inexorabile. Poezia ca artă a cuvântului se perimează mult mai repede, în timp ce e de observat că acea comedie a limbajului pe care Caragiale a dus-o la consecințe aparent extreme (uneori nu de toți acceptate) pare deopotrivă a-i hărăzi perenitatea", și aceasta nu pentru că aș împărtăși o anume tendință de fanatism eminescian păgubitor pentru însăși interpretarea marelui poet și nici fiindcă nu l-aș aprecia pe Caragiale (a cărui mărime nu încetează să mi se revele la fiecare nouă lectură), ci pentru simplul motiv că, pentru a fi susținută o contrapunere între domenii și personalități atât de divergente, ar fi nevoie de atâtea precauții și distincții preliminare încât ea ar sfârși prin a nu-și mai avea rostul. Eminescu n-a lucrat într-un material „mai caduc" și faptul că el a fost un

Scanned with OKEN Scanner

creator de limbă e uneori atât de orbitor încât nici nu-l mai vedem, din interiorul situației noastre de „beneficiari" ai lui: aș spune chiar, răsturnând aserțiunile autorului, că dacă va fi nevoie cândva de glosă în viitor nu limba poetului ci poate tocmai vreun aspect al sensibilității sale romantice va trebui adnotat: căci moravurile și sensibilitatea, oricât ar părea de curios, se schimbă mai iute decât însăși limba. De asemenea nu-l pot urma integral pe Alexandru George nici atunci când vede în admirația pentru un scriitor un factor obnubilant al gustului și înțelegerii pentru un altul, opus primului prin temperament și stil: „Dacă cineva e copleșit de admirația pentru Vlahuță, nu se va putea deschide să-l înțeleagă pe Eminescu; dacă se va închide în lumea acestuia, se va exclude din sfera unui Macedonski sau Arghezi; iar cel ce se va limita la opera acestora, nu va avea acces nici la Ion Barbu, nici la Blaga. Dacă vreun spirit critic va emite o judecată negativă despre unul din aceștia (măcar pe o parcelă a activității lor artistice), va deschide o cale nouă de apreciere a celorlalți și invers, admirația pentru unul îi va coborî pe ceilalți în relativitatea judecăților omenești". În ce mă privește, nu cred, dintr-o organică incapacitate de exclusivism, că prin critică se impune „o altă valoare în dauna uneia", chiar dacă gustul estetic nu are o elasticitate infinită, (ceea ce ar sfârși prin a-l anula pentru că ar elimina preferința, ar netezi incompatibilitățile și ar mărgini cu lipsa de discernământ), e probabil că, măcar în ce-i privește pe unii din poeții menționați, admirația pentru unul nu presupune automat excluderea altuia. Paralelogramul de forțe de mai sus este oarecum rigid, ceea ce nu înseamnă însă că argumentarea lui Alexandru George e lipsită de interes: ba chiar, aș spune, opinia sa este mai autentic „critică" decât toleranța noastră, în măsura în care critica e înțeleasă ca o artă a afirmării preferinței și a exprimării unei judecăți.

Dar greșim dacă citim ultima carte a lui Alexandru George ca pe o operă de critică literară, chiar dacă autorul nu se uită niciodată pe sine în principala lui calitate. Un fel de a-l citi (și s-ar putea găsi pentru aceasta un cititor mai aplicat) ar fi acela al reconstituirii din aceste pagini a unei biografii și a unei structuri temperamentale. Alexandru George este subtil și cusurgiu în același timp, polemic și detașat, implicat până la pasiune, dar și destins, rationalist, ironic, paradoxal și curios, și această varietate de ipostaze face ca pagina lui să se citească nu numai cu plăcere, dar și cu o permanentă așteptare a surprizei, teren pe care cititorul său nu va fi niciodată dezamăgit.

(1986)

Scanned with OKEN Scanner

UN JURNAL AL SUPRAVIEȚUIRII

Dacă *Jurnalul* lui Mircea Zaciu este, după o formulă eliadescă aplicabilă numai în parte și în cazul nostru, un „roman indirect" (cvasi-roman, spune autorul lui), protagoniștii diverselor sale episoade capătă și ei oarecare legitimitate de personaje. Din interiorul unei condiții de personaj scriu și eu rândurile ce urmează (căci mă recunosc fără efort sub una din mai multele inițiale M. ale acestui *Jurnal)* și totodată de martor al multora dintre evenimentele mai mari sau mai mărunte relatate în primul volum al cărții.

Adevărul este că, pe cât de consecvent l-am bănuit pe autorul *Teritoriilor* că ține un jurnal, pe atât de tenace a negat acest lucru în cei aproape douăzeci și cinci de ani de când ne cunoaștem. Argumentul cărții de acum ne dezvăluie amănuntul că multe alte caiete de notații intime rămân ascunse curiozității noastre, căreia îi este dat totuși să descopere în aceste pagini cronica subiectivă a unui deceniu de „supraviețuire" (cuvântul e utilizat de însuși Mircea Zaciu) a unui critic și scriitor dintre cei mai cunoscuți și mai reprezentativi ai literaturii române de azi. În pulverizarea întâmplărilor sau stărilor relatate se pot descrie liniile de forță ale unui discurs coerent și articulat privitor la ceea ce a fost viața noastră în ultimii zece ani ai dictaturii — „deceniul satanic" (sintagma îi aparține autorului). Tribulațiile Uniunii Scriitorilor, ultim refugiu al dezbaterii libere și al unui substitut de viață socială democratică, aventura *Dicționarului Scriitorilor Români,* inspecții didactice, concursuri, cărți, călătorii, conversații, un tablou de Petrașcu evocat într-un paragraf de o remarcabilă densitate lexicală, ecoul altor zbateri (am regăsit, de pildă, episoade uitate din lupta *Echinoxului* de altădată pentru a exista, fără concesii și înrolări), prezența malefică a Lui și a Ei, idei de cărți și impulsuri de acțiune și construcție (acestea esențiale pentru a înțelege firea adevărată a lui Mircea Zaciu, profesor în cel mai nobil înțeles al cuvântului, care a făcut școală), sfâșieri interioare și anecdote sau

Scanned with OKEN Scanner

detalii aparent anodine, semnificative totuși pentru chiar cenușiul multor zile — toate acestea se întretaie în carte și, din derizoriul cotidian, consemnat uneori cu o voluptate amară, se alcătuiește chipul unei epoci și portretul reflectat al celui ce o consemnează.

Pentru inițiați descifrarea inițialelor și identificarea personajelor travestite sub porecle aluzive sau transparente e la îndemână (ba chiar mă tem că în unele cazuri câte o notație caustică va fi deslușită de destinatar cu aceeași ușurință, risc inevitabil — și asumat — al celui ce-și publică însemnările private, fără să le trucheze sub curtoazia nici unei convenienţe). Sub unghiul acesta, cartea îi întreține cititorului apetitul de lectură până la sfârșit, pentru că autorul ei este un spirit în stare și de sarcasm, dar totodată plin de ceea ce aș numi curiozitatea față de celălalt, înzestrat cu harul de a prinde într-o formulă un tip sau un eveniment, lacom de noutăți și anecdote politico-literare, un om prin excelență sociabil și în stare să perceapă, cu profundă participare omenească, frământările celuilalt, dar și să surprindă grotescul cotidian. În acest din urmă sens sunt multe paginile memorabile ale cărții: de n-ar fi să amintesc decât faimoasele scene ale prezenței Suzănicăi G., neuitata ministereasă a culturii, la adunarea scriitorilor și discursul ei, fidel transcris de Mircea Zaciu, document aiuritor al incoerenței de partid și de stat. Gustul pentru caricatură și *delectatio morosa* izvorăsc în asemenea pagini dintr-o aceeași melancolie (în sensul etimologic al cuvântului), ce inspiră și paginile înscrise registrului grav al cărții. Contrastul stilistic e cu atât mai impunător. Căci autorul poate scrie, într-un *vibrato* de o anumită solemnitate lirică și de o studiată precipitare sintactică, autentic în ciuda elaborării literare, chiar pagini poematice, precum acest elogiu al poeților („Ei sunt între noi și dincolo de noi, ochii lor văd mai limpede, înceţoşarea e numai o platoșă sau o durere de foc plutind prin aer coadă de smeu neagră și foșnitoare ca o maree, ca o voce superbă în stângăcia ei matern-copilărească. Vocea poeților dezarmantă și invicibilă venind din trecut și din adâncul lacului străpuns de lună din preajma fiecăruia ca dintr-o încăpere alăturată a inimii fiecăruia un ventricol suplimentar malformație lirică a bucuriei când regăsești un ecou, al vocii spunând mai frumos ce-ți trece ție prin sufletul anatomic. Deunăzi în sala boltită auzind aceste voci înregistrate pe disc, a lui Blaga citind *Poeții* toți poeții sunt un singur neîntrerupt popor, pe Goga agitând valurile Oltului, pe Jebeleanu în sabia cuvântului din *Ingerul ciung* și pe alții încă, pe Gabriela Melinescu rostind *Pietà*, vocile poeților în sala boltită cu respirația noastră tăiată de sufletele celorlalți, rămași pe banda magnetică a mașinii de vid pompând aspirând obiecte și

Scanned with OKEN Scanner

ființe inutile numai vocea poeților neputând-o absorbi niciodată răzbunătoare pentru vremelnicia iubirii și a suferinței"). După cum poate și să reconstituie aceste tandre mustrări tovărășești: „Nu fac parte din această presă atât de înaltă din punct de vedere al pregătirii profesionale... Pot să pricep o carte ce să scrie și o poezie ce conține [...]. Eu am participat la multe ședințe, acum sunt bătrână, dar nici la un nivel unde am participat eu n-am văzut așa ceva, să se plimbe tovarășii de colo-colo, ieșind mereu afară, nu se poate, dragi tovarăși, oare nu necesită o mai mare atenție, ca din două în două ore să se facă pauză și e suficient, am fost impresionată, că e prima oară că vin între dumneavoastră, și am chemat-o aici pe Ana Blandiana, lângă mine, că și ea tot vorbea în bancă și e fată foarte drăguță și am întrebat-o ce e cu mersul acesta de colo-colo și ea mi-a spus că așa e cu creativitatea". Suzana G. dixit. Dar autorul e un autentic prozator în descrieri sau în scene de interior (o vizită în casa Puiei Rebreanu sau în aceea a fiicei lui Agârbiceanu, ori la pictorul Spiru Vergulescu, un episod într-un magazin din Germania, cu Iorgu Iordan), în transcrierea unei conversații sau a unei situații cu subtext de comedie condensată (precum scena primirii în Uniune a aceleiași Puia Rebreanu și echivocul comportamentului lui Ș. Cioculescu). În fundalul unora din aceste episoade trece umbra neliniștitoare a câte unui *savak* (cum îi numește Mircea Zaciu, cu un termen împrumutat de la acela al teribilei poliții secrete a șahinșahului Iranului, pe securiști); pe alte pagini, lecturile din Kundera, Milosz sau Zinoviev, notarea evenimentelor din Polonia sau continua cronică politică furnizează în note lucide și credibile contururile unei atitudini, descriu o așteptare, schițează o analiză. Minuția redării unor momente din viața literaturii române (cazul Eugen Barbu, în care contribuția lui Mircea Zaciu a fost importantă, conferința scriitorilor — ultima ținută înainte de 1989, întrunirile Consiliului Uniunii Scriitorilor, moartea lui Marin Preda, cazul Ion Caraion etc.) îl trădează pe istoricul literar care știe că detaliul este indispensabil pentru reconstituirea corectă a unei epoci. Consemnarea capătă în asemenea cazuri importanța documentului.

De fapt, rostul prim al acestui jurnal, dincolo de calitatea literară indiscutabilă a paginilor sale, acesta este în primul rând: căci Mircea Zaciu știe prea bine că sub un anumit unghi chiar trăirile noastre, atitudinile, tăcerea, frământările, reflecția, gesturile trădând o mentalitate, o obișnuință (sau blestemul ei) devin documente pentru reconstituirea unui timp istoric: altfel spus, însemnările private, intime, nu sunt niciodată atât de individuale încât să rămână semnificative numai pentru personalitatea celui ce le

Scanned with OKEN Scanner

așterne pe hârtie: în ele se lasă descifrată amprenta tenace a unei epoci și inefabila ei percepție subiectivă capătă prin timp valența unei mărturii indispensabile.

Cred că adevăratul eveniment literar al anilor de după 1989 a fost reprezentat de spectaculoasa diversitate de memorii și jurnale publicate de editurile noastre: prin ele se anulează sau, mai bine zis, devine elocventă tăcerea unor vremuri pe care va mai fi nevoie mult timp de aici încolo să le evocăm, pentru a le înțelege și a ne înțelege, dar și pentru a le evalua fără pathos. *Jurnalul* lui Mircea Zaciu, transcriind mărturia unei voci din „insula scriitoricească", e o astfel de carte, slujind tocmai prin subiectivitatea ei, dar și prin luciditatea ce-i inspiră paginile, prin reconstituirea vieții de fiecare zi a unui intelectual, ce nu abdică de la funcția sa de instanță reflexivă, la mai buna înțelegere a acestui veac al nostru, sângeros și apatic. Avem de-a face însă, în măsură egală, cu o carte de literatură și ea stă, prin unele din fragmentele sale, alături de cele mai bune pagini confesive ale autorului, de la cele incluse în *Colaje* sau *Bivuac* și până la *Teritorii*, fiind totodată o cale posibilă pentru a ne scruta cu mai mult calm „zvâcnirea de revoltă și lașitățile cotidiene, suferințe[le] și speranța".

(1994)

Scanned with OKEN Scanner

FARMECUL PRIVIRII INTERIOARE

Ispita prozei memorialistice și a literaturii, căreia nu i-au „rezistat" (din fericire) câțiva dintre criticii și eseiștii cei mai însemnați ai contemporaneității, a avut drept rezultat apariția unora din volumele cele mai interesante ale lui Eugen Simion, Mircea Zaciu, Livius Ciocârlie, Mihai Zamfir, Alexandru George; un excepțional volum de memorii anunță (prin fragmentele publicate în reviste și almanahuri) Alexandru Paleologu, Nicolae Manolescu include tot mai multe pagini de literatură printre „temele" sale, și exemplele s-ar putea înmulți probabil. Iată acum, în aceeași serie, această foarte frumoasă carte care este *După-amiaza de sâmbătă* (Ed. Cartea Românească, 1988) de Valeriu Cristea: dacă ar fi să-i căutăm un termen de comparație, nu l-am putea găsi, în ciuda multelor diferențe, decât în marele jurnal al lui Radu Petrescu (din care cunoaștem doar trei volume, dar a cărui editare integrală ar fi în pregătire, după cum se aude). Trebuie adăugat de îndată că deosebirile nu sunt puține: dar, ca și Radu Petrescu, Valeriu Cristea caută să prindă în aceste pagini nu faptele mari sau mărunte ale vieții de fiecare zi, ci inefabilul unor sentimente și senzații extrem de individualizate, a căror semnificație poate părea evidentă doar pentru cel ce le-a încercat. Pariul, aproape deznădăjduit, pe care îl acceptă (insist: în termeni și cu atitudini cu totul diferite, ținând de o sumă de particularități individuale irepetabile) cei doi scriitori tocmai acesta este, iar Valeriu Cristea o și spune nu numai în pasajele unde recunoaște singur dificultatea unei astfel de „transcrieri", ci și într-un fragment explicit ce dă cheia întregii cărți: „[. . .] nu scriu «memorii», nici măcar «amintiri», nu întocmesc o autobiografie, ceea ce ar reclama într-adevăr documentare și exactitate; încerc aici doar — încerc de fapt imposibilul — să formulez unele din acele impresii, sentimente, trăiri, experiențe etc. din copilărie pe care le consider *constitutive, formative;* dacă nu aș fi încercat *acele impresii,* sentimente, trăiri, experiențe nu aș fi devenit acesta — care sunt [. . .]". Componentei fundamental

Scanned with OKEN Scanner

estetice a atitudinii lui Radu Petrescu (autorul cu cel mai desăvârșit stil *literar* din epoca postbelică) îi corespunde, în cazul lui Valeriu Cristea, o concentrată încercare de autocunoaștere, de întoarcere la rădăcinile propriei sensibilități, un fel de arheologie a sentimentelor, un efort de anamneză punctat de o suită crescândă de recunoașteri ale anticipărilor propriei sale firi adulte și cristalizate. Sub acest unghi, pentru a completa paralelele posibile, autorul pune în reconstituirile sale subiective aceeași grijă pentru detaliu pe care o găsim — altfel justificată și altfel pusă în pagină — și în cartea cea mai recentă a lui Liviu Ciocârlie *(Clopotul scufundat)*.

Dar e acesta doar un cadru posibil de referințe: căci trebuie spus îndată că accesul la semnificația unei experiențe cu amplitudine strict individuală nu e cu totul imposibil (și, la urma urmelor, dacă ar fi fost convins de contrariu, autorul n-ar mai fi scris cartea): bineînțeles, calea de pătrundere nu poate fi altfel decât personală. Coincidențele sunt pentru mine tulburătoare (și cititorul va trece, sper, cu vederea această depășire „confesivă" a cadrului admisibil într-o cronică literară): am străbătut în copilărie aceleași străzi, cu sentimente oarecum asemănătoare, am urmat cursurile aceluiași liceu, mai mult, chiar, unul din cei mai buni prieteni ai mei din vremea anilor de școală a fost acel copil, vecin de palier în clădirea de pe strada Matei Corvin, al cărui destin tragic e evocat în carte, i-am cunoscut, deci, pe mai toți locatarii acelei case, un spațiu ce capătă aproape un contur mitic în carte. Pare, pe de altă parte, cu totul straniu că o serie de percepții pe care le crezi cu totul personale și pe care, de altminteri, le consideri perfect intraductibile, găsesc o atât de precisă transcriere: „Mă întreb dacă omul, de când există el, a inventat ceva mai frumos decât focurile de primăvară sau de toamnă din curți și grădini, aprinse spre seară de gospodari cu gesturi domoale, după ce frământarea zilei s-a potolit? Ce mesaj ne transmit ele, înălțându-și limbile de flăcări volubile și coloana demnă de fum în aerul rece, transparent, siniliu al amurgului, ca să ne tulbure atât de adânc și de dureros? Că, marcând schimbarea anotimpurilor, totul trece? De unde atunci starea de împăcare pe care în același timp ne-o dau și sentimentul paralel că dacă e adevărat că totul trece nu e mai puțin adevărat și că totul stă, că totul poate sta într-o singură clipă de mare intensitate a trăirii? Privindu-le, pământul devine iarăși bun, viața — neprețuită. Dacă ai muri atunci, ai muri cu simțământul că ai trăit din plin, că trăiești de o veșnicie. De fapt, ai muri fără *convingerea* că mori, Paradisul însuși (așa cum l-au imaginat poeții) e palid în comparație cu acest *colț de paradis terestru* pe care ni-l

Scanned with OKEN Scanner

oferă misterioasele focuri de primăvară sau de toamnă, altfel atât de banale, de gospodărești". Evocarea Clujului, în secvențe salvate de memorie, ating pagini de intensitate emotivă remarcabilă: orașul era, în anii readuși aminte aici, curat și provincial, și toată reconstituirea bucuriilor mărunte, emoțiilor sau întâmplărilor și personajelor unei existențe fără nimic excepțional (căldura ocrotitoare a casei, un fabulos ghețuș aflat în stăpânirea exclusivă a copilului până noaptea târziu, plimbările pe „corso" — cu memorabilul episod al urmăririi pline de discreție a unei fete care, întoarsă acasă și izolată în „cubul de lumină" al camerei, dă celui ce o privește ascuns revelația copleșitoare a feminității —, linia familiară a obiectelor domestice, „prietenoase", figurile creionate în fugă, cu exactitate portretistică, ale profesorilor etc.) are un farmec ce provine din sinceritatea afectivă a recuperării lor. Îl regăsim pe autorul *Spațiului în literatură* prin revenirea — în multe puncte ale cărții — a toposului reprezentat de „spațiul ocrotitor" sau într-o sugestivă redare a unei puternice senzații a spațiului deschis, trăită pe țărmul Mării Caraibice. „Efectul de intimitate" obținut prin statornica obsesie a interiorului securizant se prelungește și în percepția timpului: fire sensibilă și, poate, chiar anxioasă, „personajul" în care se transferă autorul (pentru că ecoul ultim al oricărei reconstituiri de acest gen răsună în sfera literaturii) își regăsește confortul psihic în seara de sâmbătă, când perspectiva temporală e închisă de „pavăza" duminicii care urmează. Surprinzător e numai faptul că autorul nu trimite aici la cea mai celebră operă ce traduce acest sentiment, aceea a lui Leopardi *(Il sabato del villaggio, La sera del dì di festa):* „Questo di sette è il più gradito giorno, / Pien di speme e di gioia: / Diman tristezza e noia / Recheran l'ore, ed al travaglio usato / Ciascuno in suo pensier farà ritorno.". Valeriu Cristea nu dezvoltă însă până la o filosofie sceptică toată această trăire „leopardiană" a sfârșitului de săptămână; încât titlul cărții rezumă, de fapt, tocmai un moment de intensă fericire, captat prin memorie și izolat în semnificația lui deplină de altădată.

Episoadele salvate de privirea interioară și retrospectivă, revenind la suprafață din trecut în voia unui hazard ale cărui rațiuni ascunse autorul nu încetează să le caute de fiecare dată, impun o suită de „personaje" (părinții, unchii, mătușile, vecinii, profesorii etc.) și, înainte de toate, pe acela al eului-povestitor însuși. Autorul își cunoaște perfect firea, timiditatea, paralizia pe care i-o provoacă „ceilalți" (poate — spune undeva — o formă supremă de omagiu pentru ei) și are onestitatea și tăria de a se dezvălui așa cum este, fără să se autoflageleze, fără să-și ascundă tresăririle

Scanned with OKEN Scanner

de orgoliu, uneori cu detașată autoironie (scena „perorării" din tren). Paginile autoscopice cuprind, de altminteri, și o dezvăluire a unui profund atașament față de valorile unei existențe calme, o construire a mitului spațiului interior, dar desenează, totodată, în aceeași relație, chipurile părinților cu o vibrație ce emoționează. „Visele" din partea a doua a cărții (ce prelungește prin reflecții sau scurte proiecte epice capitolele propriu-zis evocatoare), unde amintirea mamei revine obsesiv, au finețea și intensitatea fragmentelor similare ale lui Ibrăileanu. Regăsim desigur și toate preferințele cunoscute ale criticului (pentru Dostoievski, Cehov, Șukșin, pentru literatura rusă în general) și chiar unele mai puțin sau deloc știute (interesul pentru Marcion și marcioniți). Și întâlnim mai ales o sumă de proiecte epice („prozele nescrise") pline de ingeniozitate, unele cu tentă fantastică sau chiar science-fiction, altele denotând un simț bine dezvoltat al atmosferei. Aleg pentru exemplificare un scurt text ce îmbină sugestii vizuale tarkovskiene și o rezolvare epică afină prozei lui Mircea Eliade: „Să descriu o stare ciudată: de absență, de confuzie, de debusolare, de abandonare, de epuizare, de anemie sufletească, de disoluție, de lichefiere interioară — un fel de *orbire existențială*, să exiști, dar să nu mai știi ce e cu tine. Purtătorul acestei *stări* să aibă impresia că merge pe o stradă familiară, într-o zi toridă, luminoasă, obositoare de vară, și că se află foarte aproape de o casă, pe care deja o și vede. O vede *de mult* cu fațada ei zugrăvită într-o nuanță acceptabilă de galben, cu o parte din ferestre, dar fără ușa cu trepte de la intrare. Căci strada pe care merge se sfârșește cu o clădire așezată oblic față de linia străzii *sale*, marcând o parte a casei spre care se îndreaptă de atâta vreme, spre care *năzuiește* trudnic. Cei 15—20 de pași care îl separă de casă, la care, deși tot merge și merge, nu mai ajunge, să fie *calvarul* și *infernul* lui. Să se «dezmeticească» până la urmă, să priceapă ce e cu el, să-și «amintească» ceea ce uitase: că el e de fapt mort (de șapte ani). Și să dispară, pentru a reveni cândva, în același loc, cu aceeași intenție, stare și amnezie, pentru a relua *maratonul infimei distanțe* ce îl separă, ca un abis, de casa în care o locuit. În toate aceste nuclee de proză există, la „lucru", un ochi cinematografic; de altminteri, autorul construiește chiar lapidare scenarii [„Iar în timp ce lucram la *Dicționarul personajelor lui Dostoievski* visam la un film intitulat *Tinerețea lui Zosima* (evocând perioada ofițerească a viitorului stareț, scena cu ordonanța, duelul, iluminarea, predica în saloane etc.)"]. Amintirile, reconstituirea „onirică" a celor dispăruți, proiectele epice lasă, totuși, în a doua parte a cărții, loc pentru reflecții originale, ce se pot decupa din context („*Tre-*

Scanned with OKEN Scanner

când prin visele noastre, chiar și femeile ce ne sunt indiferente își intensifică feminitatea, se erotizează, devin seducătoare."; „Lumea terifiantelor ciudățenii submarine sau are un alt autor sau nu are niciunul, ceea ce ar explica libera, arbitrara evoluție a formelor."; „Ceea ce ne irită la un pieton distrat izbindu-se din neatenție pe stradă este contrastul dintre evidenta lui stare de năuceală și *precizia* cu care vine drept spre noi."): asemenea fragmente aforistice sunt numeroase și ușor de identificat în carte. Fibra de moralist a lui Valeriu Cristea e incontestabilă, iar optica sa e aceea — specială — a „timidului" (care se mărturisește a fi), ce compensează eventuala sa inadaptare exterioară la „ceilalți" printr-o bogată viață interioară, prin nebănuite rezerve de afectivitate, de dorință de comunicare fraternă și deplină, de-abia minate ici și colo de tresăriri de suspiciune: o sensibilitate întinsă ca o coardă, deci vulnerabilă, ce are oroare de violență, și se consumă în ipoteze contrastante chiar după o simplă privire aruncată întâmplător de un necunoscut: „Uneori pe stradă, în câte o zi fastă, privirea caldă, prietenoasă a unei femei sau a unui bărbat care mă «simpatizează» instantaneu, care mă «alege» cu precizie din mulțime tocmai pe mine, făcându-mă fericit. Apoi încep, însă, îndoielile: nu cumva mi s-a părut («întâlnirea» a fost atât de scurtă!), nu cumva am interpretat greșit expresia acelei «priviri», și calculele: cât la sută pot considera ca reală semnificația acelei priviri? Ca până la urmă totul să eșueze în concluzia — ce pe moment mă face să disper — că de fapt eu niciodată nu voi ști cu certitudine, matematic exact, dacă acea privire a fost «adevărată» sau nu.". Emil Codrescu nu era mai puțin frământat interior când se gândea la semnificația unui cuvânt sau gest al Adelei: „eul-personaj" al lui Valeriu Cristea generalizează la toți oamenii cazul particular al alter-ego-ului lui Ibrăileanu (de care îl apropie și meditația constantă asupra morții).

Nu ne putem împiedica să citim ca literatură aceste pagini ce transcriu, de fapt, clipe de mare autenticitate existențială și psihologică. Nu e nici o diminuare în această recuperare „ficțională" a sensurilor cărții: căci ea conferă generalitate individualului, trăirii subiective și le dă, astfel, garanția comunicării. Valeriu Cristea reușește în *După-amiaza de sâmbătă* una dintre cele mai „adevărate" cărți ale sale (preiau adjectivul de mai sus), profundă și de mare finețe literară.

(1988)

Scanned with OKEN Scanner

CRITICA ÎNTRE „CREAȚIE" ȘI „ADECVARE"

Situația lui Mircea Martin în critica literară românească nu e scutită de paradoxuri. Comentator de primă oră al câtorva dintre cei mai importanți scriitori ai Generației '60, el n-a făcut din condiția de cronicar o profesiune, deși talentul literar și calitatea interpretării îl îndreptățeau la o asemenea aspirație, într-un peisaj cultural unde oficiul de observator al actualității literare este încă (sau era până mai ieri, pentru că azi lucrurile s-au mai schimbat) sursă de considerabil prestigiu. Pe de altă parte, dacă studiile despre critica și teoria literară modernă (din *Critică și profunzime*, și *Dicțiunea ideilor*, mai ales) ofereau imaginea unui teoretician, era absent la el un simț sau un reflex al modei critice (Mircea Martin amintește undeva că la începuturile sale se afirmase, alături de Sorin Alexandrescu, într-un cunoscut cerc de semiotică, acela îndrumat, pe la începutul anilor '60, de Mihai Pop și Al. Rosetti, ceea ce arată că nu inițierea i-a lipsit pentru a deveni un foarte aplicat cercetător structuralist). Criticului îi stârnea evident cumintele instinct al unei sănătoase (chiar încăpățânate) neîncrederi oportunismul metodologic, ceea ce, pe fundalul unor aderențe mai decis afirmate de către unii colegi de generație, îl făcea să pară un spirit întrucâtva sceptic și prudent, pledând mai degrabă o necesară alianță a criticii cu filosofia decât modernizarea discursului critic printr-o zeloasă înscriere în curentul unui nou pozitivism. El nu crede că se poate renunța la sensibilitate și creație în numele unei nevoi de obiectivitate, după cum nu crede că rigoarea poate fi obținută prin uscăciune pretins științifică, în absența intuiției, a participării, a identificării.

Cuvântul prim al criticii lui Mircea Martin a fost „participare", conotațiile lui trimiteau și înspre solidaritatea cu idealul estetic al propriei generații, dar și spre o evidentă nevoie de comunicare cu aspirațiile ei etice generale. În ciuda firii sale studioase și a înclinației spre temeinicie, tânărul critic simțea desigur ca pe o obligație morală poziția de interpret a scrisului celor ce se afirmau

Scanned with OKEN Scanner

o dată cu el. Ulterior, după contactul cu școala geneveză (el scrie, alături de Adrian Marino și de Ion Pop, un consistent capitol al relațiilor culturale româno-elvețiene), cu Marcel Raymond în primul rând, dar și cu genevezul prin adopțiune Jean-Pierre Richard, Mircea Martin face din critica de identificare un adevărat program, fără nimic dogmatic în el, dar descoperă în sine o nevoie de solidaritate extinsă la nivelul întregii literaturi române (și ea va și inspira excelenta diagnoză a „complexelor literaturii române", identificate și descrise în cartea dedicată lui Călinescu). Nu spun nimic nou dacă afirm că, în formarea lui Mircea Martin, G. Călinescu și E. Lovinescu, Tudor Vianu și Edgar Papu au cântărit mult mai mult decât sugestiile venite din perimetrul criticii universitare franceze și elvețiene. Contactul cu Geneva a dat însă tânărului universitar român un semnificativ prilej de confruntare cu o lume de preocupări profund nedogmatică și personală, sugerându-i că nu greșea atunci când, în termenii unei dezbateri foarte specifice mediului cultural din care provenea, punea în ecuație o idee de creație asociată chiar actului critic și o aspirație spre rigoare pe care le simțea amenințate insidios deopotrivă de „scientism" și „pozitivism" ca și de la fel de primejdioasa afirmare a unui eseism inconsistent și nevertebrat, ce pretindea să fie sacrificate nevoia de adevăr, de înțelegere și explicare rațională în numele unui „impresionism" mascând adesea doar lipsa ideilor. După „participare" și „identificare", al treilea cuvânt important ce se cere folosit când e vorba de concepția critică a lui Mircea Martin este, fără îndoială, „adecvare": el poate fi regăsit în articole, studii și interviuri, dar își are locul cel mai caracteristic în *Dicțiunea ideilor, un manifest în loc de postfață* („Cea dintâi condiție a naturaleții rămâne însă, oricum, adecvarea, legătura organică între conținutul intelectual și forma verbală a unei gândiri."). În idealul de organizare armonioasă și coerentă a unui întreg ideatic, ce inspiră critica lui Mircea Martin, „dicțiunea ideilor" identifică în căutarea unui stil al ideilor, în obligația de mulare asupra obiectului, în „adecvarea continuă" ținte de avut mereu în vedere. Demnitatea și eleganța sobră (nelipsită de căldură sau, uneori, pigmentată de ironie) a stilului său sunt cucerite la capătul unui efort ce nu străbate din pagină, dar pe care avem temei să-l presupunem. O carte cum este monografia dedicată lui Fundoianu, pentru a da un singur exemplu, este concomitent o analiză de mare finețe și o pledoarie pentru așezarea poetului și eseistului pe locul important meritat în literatura noastră, dar și una și alta sunt susținute de un efort consecvent de construcție critică, pentru că, atunci când e la lucru, criticul adevărat nu descrie pur și simplu o operă (ceea ce,

Scanned with OKEN Scanner

oricum, e mai complicat decât ar putea părea la prima vedere) ci, într-un anume sens, o reinventează. De aceea în propozițiile ce definesc etica scrisului critic în *Dicțiunea ideilor* („[. . .] a alege — fie și un cuvânt — înseamnă deja a te alege și a avea stil înseamnă a putea reuni gândirea, scrisul și viața personală într-o figură omogenă.") se poate citi sinteza unui demers risipit în studii despre scriitori sau despre critici, despre opere și sisteme, orientat de un simț al obligației morale a criticului de a fi limpede și coerent, pătrunzător și personal, adecvat și precis, elegant și simplu, participativ și lucid, de a uni adică în ființa lui o sumă de calități ce numai unui spirit neînstare să citească efortul ce le subîntinde i s-ar putea părea incompatibile în spațiul aceleiași opere de judecare și interpretare.

În cea mai recentă carte a sa, Mircea Martin vede în critică „una din instituțiile reprezentative ale democrației" căci, spune el, „Nimic mai democratic decât respingerea tabuurilor, a concesiilor făcute autorității.". Recitind câteva dintre textele reprezentative ale criticului m-au frapat aceste accente etice, peste care probabil trecusem cu vederea la prima lectură, făcută atunci când apăruseră, interesat cum eram de poziția teoretică ocupată de autor în dezbaterea de idei din spațiul literaturii noastre. Nu pot să nu fiu solidar cu opinia, ce definește în fond orice critică hermeneutică, exprimată în cartea din 1986, conform căreia critica este întâi de toate înțelegere și cu implicațiile acestei concepții în privința chiar a „moralității criticii", despre care vorbește Mircea Martin în *Singura critică*. Ele îmi întăresc convingerea că așa-zisa prudență, așa-zisul scepticism, moderația metodologică și, în general, atitudinile ce au conferit conotații precise criticii lui Mircea Martin, departe de a fi opțiuni comode, așa cum uneori s-a interpretat, constituiau o poziție cucerită printr-un efort individual de reflecție și opțiune, a cărui coerență este azi evidentă. Singura critică, ne spune de fapt Mircea Martin, este aceea ce nu uită obligația primordială a adecvării la obiect, necesitatea exprimării limpezi și conținute, nevoia de participare la ideile celuilalt în chiar procesul judecării, unită cu aspirația spre obiectivitate, moralitate și responsabilitate în actul critic. E o discretă solemnitate, deloc nepotrivită, în toate aceste convingeri ce dau eleganță și vigoare operei unuia dintre nu foarte mulții critici români ce, alături de talent și inteligență, alături de cultură, au cu adevărat stil.

(1994)

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIȚII DE SINCERITATE

Mai mult decât un „epistolar", cum se intitulează, simplu și „enigmatic" (*Epistolar*, prezentat și îngrijit de Gabriel Liiceanu, Ed. Cartea Românească, 1987), noul volum al autorului *Jurnalului de la Păltiniș* este o adevărată culegere de eseuri, un „symposion" ce prelungește, printr-o dezbatere adesea aspră și lipsită de menajamente cartea apărută în 1983. Dacă despre *Jurnal* s-a scris, la vremea sa, mai puțin decât ar fi meritat această carte unică în literatura română contemporană, discuția a fost, în realitate (constatăm acum) mult mai întinsă și mai liberă decât ar fi îngăduit convențiile (între care uzanța, în genere respectată, ca autorul să nu mai revină, în replică, asupra celor scrise o dată pentru totdeauna). Stârnit de o carte ieșită din obișnuit acest *Epistolar* nu e, mai puțin, o apariție insolită pentru spațiul uneori prea plin de ceremonii al publicisticii noastre. Exercițiile de cruzime, reproșurile tăioase, protestațiile de prietenie, tot patosul și exaltările cuprinse în el nu găsesc un termen de comparație în nimic din ceea ce se publică în mod curent la noi; dincolo de aceasta, tematica gravă a *Jurnalului* revine și ea, astfel încât cele două cărți sunt menite să circule de acum încolo împreună, a doua fiind un document extraordinar de viu al unor lecturi ce, indiferent de aderențe sau respingeri, nu încetează niciodată să fie pasionate și adânc implicate.

Când a apărut, în 1983, *Jurnalul* a provocat reacțiile cele mai contrastante, pe toată gama ce se întinde de la respingerea vehementă (o partitură interpretată în *Epistolar* de Mariana Șora în scrisoarea sa) la admirația necondiționată. L-am citit atunci cu o lacomă curiozitate, captivat întâi de splendida lui formulă literară, de interesul pentru acela care forma obiectul mai tuturor consemnărilor (Constantin Noica), iritat și entuziasmat în același timp de cuceritoarea sinceritate a cărții, de tensiunea paginilor ei. *Jurnalul* irita prin ceea ce părea, la prima vedere, siguranță excesivă, încântare de sine, narcisism, expresie de orgoliu și superioară suficiență,

Scanned with OKEN Scanner

prin exclusivismele și respingerile lui; dar nu puteai să nu vibrezi la ideea adâncă a cărții, aceea a unui „model paideic", la aspirațiile ei de cultură înaltă, teme cu care s-a confruntat în felurite chipuri generația noastră (oricât de puțin dispus ar fi fost probabil, autorul cărții să admită că unele dintre problemele și dilemele enunțate de el nu-i aparțineau în exclusivitate). Cartea avea nu numai un „protagonist" extraordinar, cum s-a spus frecvent, ci și un deuteragonist nu mai puțin interesant, și cei care au citit-o numai prin fascinația exercitată de primul nu i-au perceput, probabil, sensul integral.

Jurnalul trebuia să consume acea canonică „despărțire" sortită de însăși logica relației paideice să încununeze deplin formarea „ucenicului": ne dăm seama acum că „paricidul" are totuși mai multe etape (eseul din *Viața Românească* despre filosofia lui C Noica era încă una, *Epistolarul* alta). Nu oricine poate fi cu adevărat un „ucenic": Gabriel Liiceanu ne-o spune în *Jurnal*, iar chipul în care este (sau a fost) el însuși așa ceva stă deasupra oricăror ironii și dincolo de orice interpretare ce s-ar da necesarelor rupturi, a căror semnificație e atât de evidentă încât nu mai are nevoie de argumente. Dar aptitudinea de a fi elev presupune, pe lângă nenumărate calități, motivări și exaltări, și o „îndârjire" (cuvântul nu-i place lui Gabriel Liiceanu) de necompensat, în ordinea creației următoare, decât prin toleranță și seninătate. În chipul cel mai paradoxal, totuși, încrâncenarea, oricât de personal justificată, de care dă dovadă editorul *Epistolarului* este mai mult decât o manifestare umorală (cum tind s-o explice cei care îl cunosc foarte bine), și capătă sens exponențial, în măsura în care putem citi în ea accentele patetice ale unei pledoarii. Pe de altă parte, ar trebui să fim necinstiți să nu recunoaștem că Gabriel Liiceanu își aplică un regim echivalent celui rezervat celor mai înverșunat criticați dintre comentatorii *Jurnalului*. El are tăria de a aduna la un loc texte care îi dau verdictele cele mai infamante, care îi alcătuiesc portretele cele mai puțin măgulitoare posibil, care îi înșiră toate reproșurile imaginabile. Ar fi deci *unfair* să i se nege dreptul de a reveni cu replici forte; și, pus în cauză, (ca în admirabilul schimb de scrisori cu Alexandru Paleologu, unul din vârfurile de interes ale *Epistolarului)* el are curajul de a se retracta și de a cere, fără să se umilească, o „iertare" pe care o primește cu deplină demnitate. Canonul la care editorul acestor scrisori s-a supus singur e superior rezistențelor obișnuite, și acesta e un lucru de care trebuie să se țină seamă, chiar dacă Gabriel Liiceanu va fi acuzat de toate vinile imaginabile, de la masochism la specularea inteligentă a unei posibile recunoașteri de felul celei de mai sus. Nu

Scanned with OKEN Scanner

riscurile calculate sunt însă, la urma urmelor, cele mai incomode, prin consecințele lor eventuale: aici se poate discuta la nesfârșit, dar cu prea puțin folos. Interesează infinit mai mult substanța unei credințe, pretinzând o solidaritate esențială față de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu (cei care susțin, din „tranșeele" Heidelbergului presiunea reproșurilor și exaltărilor), născută nu din admirație necritică și nătângă, ci, în ce-i privește, poate, pe cei din aceeași generație cu ei (între care ne prenumărăm) de curiozitatea discret interesată de a vedea cum își formulează și apără propriile dileme și convingeri acești *coaetanei* ai noștri. *Epistolarul* e viu prin lipsa de complezență și prin ceremonialul împăcărilor, prin nedreptăți și acuze, prin pateticile regăsiri și prin solemnitatea (sau chiar morga) tonului (atunci când e vorba de chestiuni grave), prin „artificialitatea" sa aparentă (cum spuneam, cele mai multe scrisori excelent redactate, sunt adevărate eseuri, când nu sunt pamflete) ce nu izbutește să-i întunece autenticitatea incontestabilă.

Bineînțeles, o astfel de carte nu se poate rezuma: fiind, în mod esențial, o confruntare de credințe și opinii, ea pretinde imperios aderențe și respingeri, puncte de vedere și delimitări. Sunt în ea pagini extraordinare de literatură, portrete remarcabile, precum acela, grotesc (indiferent cât de adevărat) al lui Radu Bogdan, gravat în acvaforte de Gabriel Liiceanu sau cel, plin de căldura prieteniei, desenat de același lui Petru Creția, acelea alcătuite editorului însuși de Andrei Pleșu și Sorin Vieru, sau ca memorabila rezumare a sensului luat pentru o cultură cum este cea românească de azi de personalitatea lui Alexandru Paleologu (scrisoarea lui Andrei Pleșu către Gabriela Blebea). Acordurile profunde răzbat din întreaga dezbatere a ethosului cercetării și al creației, iar meditația însăși capătă și prelungiri pragmatice atunci când se ia în discuție soarta „instituțiilor" (tema fusese deschisă în *Jurnal* prin sublinierea rolului „instituțional" al magisteriului lui Constantin Noica), de la menirea Universității (discutată în schimbul de scrisori dintre Ion Ianoși și Gabriel Liiceanu, dar și în cel dintre acesta din urmă și Petru Creția) și până la „ctitoriile" culturale necesare (între ele, acea colecție filosofică pe care autorul *Jurnalului* ar putea s-o îndrume ca nimeni altul, dacă n-ar exista la noi atâtea prejudecăți, între care aceea privitoare la „vârsta" presupusă la care un astfel de drept ar putea fi obținut nu e indiferentă).

Dar cartea cuprinde și o polemică referitoare la rosturile criticii literare: piesele esențiale sunt incluse în schimbul de scrisori al editorului cărții cu Alexandru Paleologu, Thomas Kleininger, Șt. Aug. Doinaș și Sorin Vieru, Ion Ianoși, dar apar și în alte pagini

Scanned with OKEN Scanner

(în scrisorile lui Andrei Pleşu către Alexandru Paleologu, de pildă). Negarea rolului şi sensului criticii apărea încă în *Jurnal* (o sublinia şi Eugen Simion în mult hulita sa cronică la carte, iar Alexandru Paleologu o enumera între „imposibilităţile" lui C. Noica însuşi). Primul paradox ce trebuie semnalat în această privinţă este că în respingerea criticii (termenul e folosit tot timpul fără prea multă precizie, el subînţelegând cel mai adesea cronica de carte curentă, dar şi teoria, istoria şi biografia literară etc.), filosofii (spirite prin excelenţă „reflexive") fac casă bună cu „creatorii" (presupuşi prin excelenţă „instinctivi"), ale căror reacţii sunt cu precădere umorale şi — se ştie — adesea mult mai virulente decât cele, în final, pline totuşi de concesii şi recunoaşteri, ale filosofilor. Critica va continua să existe şi să-şi exercite, după putere şi priceperi, rosturile specifice, indiferent de orice nerecunoaşteri şi respingeri, deşi ar fi stupid din partea ei să le ignore sau să le trateze cu o dispoziţie simetric ostilă. Un critic e critic şi în măsura în care poate digera, în deplină seninătate, negarea lui, de oriunde ar veni: propriile sale refuzuri n-ar mai găsi, altminteri, nici o legitimare de principiu (ceea ce nu presupune, *ipso facto*, că dreptatea e totdeauna a celui ce neagă, oricine ar fi el). Problema e legată de „modelul paideic": câte unii, în *Epistolar*, înţeleg propunerea fundamentală a *Jurnalului* (referitoare la o opţiune pentru cultura „mare") cu valoare exemplară (ceea ce ar presupune că există şi alte tipuri de aspiraţii echivalente, teoretic posibile); cei mai acuţi (iar, între ei, Sorin Vieru e cel care spune lucrurilor pe nume) o percep în drasticul ei exclusivism. Nu trebuie uitat, desigur, caracterul dilematic (presupunând adeziuni, dar şi respingeri) îmbrăcat de reacţia „discipolilor" la îndemnurile lui Constantin Noica (ni-l reaminteşte în *Epistolar* Andrei Pleşu). Exclusivitatea cu care modelul umanist de cultură filosofică din *Jurnal* este impus drept unică alternativă la moartea spirituală are, dincolo de orice argument specific, cel puţin justificarea generică dată de faptul că nici o părere nu se poate susţine fără acea incandescenţă puternic motivată interior, în absenţa căreia ar rămâne searbădă şi nedemnă de atenţie. Ceea ce este surprinzător (şi în *Jurnal* şi în *Epistolar)* este că nu se constată suficient de apăsat cât de mult din ideea unei înalte aspiraţii româneşti spre civilizaţie şi cultură provine, în fond, din spaţiul incriminat al „judecăţii" (lasă că judecata nu e, probabil, chiar la îndemâna oricui şi că însăşi definirea criticii drept simplu domeniu al judecăţii, neajuns măcar la treapta silogistică succesivă, necum la concept se acceptă, în general, cu prea mare uşurinţă). În măsura în care e şi teorie literară şi hermeneutică, critica (termenul, repet, e folosit cu

Scanned with OKEN Scanner

sens generic în *Epistolar)* este, prin forța lucrurilor — ca interpretare — și silogistică, și are, totuși, ca teorie, și acces la concept (ca să nu mai spunem nimic de faptul că, și în împrejurarea că s-ar putea admite integral ideea opacității ei la conceptual, ar rămâne să se situeze, totuși, măcar pentru compensație, marea sa aderență la forme). Nu poți, apoi, nega critica literară fără a nega implicit literatura însăși: respingând valoarea „judecății" (admițând că ea formează singură preocupările criticii), refuzi prin forța lucrurilor și sensul și valoarea poeziei pentru însăși configurația omenescului. Ei i se ia, practic, statutul de activitate esențială a spiritului uman, meritând efortul de interpretare și judecare desfășurat în jurul său de către critică. În recriminările lui Gabriel Liiceanu, critica apare ca un beneficiar al unei lipse de concurență (de la un moment dat) din partea filosofiei. Ei i se reproșează când că prea pretinde să se rostească despre orice, când că nu s-a pronunțat competent despre opera filosofică a lui Constantin Noica (de care, prin reprosul precedent, nici n-ar fi avut dreptul să se apropie, pentru că n-avea mijloacele s-o facă). Se uită, bineînțeles, că din tagma criticilor (dacă îi includem aici și pe istoricii literari) s-au recrutat și cei ce au reeditat cărțile importante de filosofie ale epocilor precedente, că tot ei au construit, alături de scriitori, desigur, prin articole și prin însăși ținuta imprimată, atât cât s-a putut, revistelor literare, un climat de care, până la urmă, a beneficiat și strălucitoarea reapariție în publicistică a filosofiei lui C. Noica (și, de nu ne înșelăm, nu prin revistele de filosofie, ci prin cele literare și în mediul literar și-a câștigat în primul rând — și pe drept cuvânt — admirația și necesarele recunoașteri). Ce să mai spunem despre faptul că „idealul fiecărui absolvent ambițios de filologie este acela de a se căpătui slujind la o curte literară sau alta, lăudând și denigrând nu ceea ce-i dictează conștiința, ci ceea ce interesul nestatornic îi cere s-o facă" și că „tânărul nostru învață, la școala criticii literare, să-și vadă numele repede și des la gazetă, indiferent că are sau nu ceva de spus"? Unul din fenomenele interesante ale anilor '70 a fost acela al revistelor studențești (aș adăuga *Dialogului* și *Opiniei studențești,* menționate de Gabriel Liiceanu, măcar *Echinoxul,* din rațiuni subiective, desigur) din care s-au ridicat tineri foarte puțin dispuși să slujească la „curți literare": unii dintre ei sunt atrași acum de idealul formativ propus de C. Noica și susținut în *Jurnal,* și e excelent că e așa. De fapt exclusivismele nu-și au rostul aici și pentru a nu lungi prea mult discuția ar trebui să citâm admirabilele pagini ale lui Alexandru Paleologu, și Sorin Vieru. Trebuie spus că la bătălia pentru valoare, pentru respingerea dogma-

Scanned with OKEN Scanner

tismului în cultură, a „realismului socialist", cu tot ceea ce el implica, inclusiv pentru gândire, filosofii au participat într-o măsură destul de modestă; la stabilirea unui climat pentru dezbatere (inclusiv pentru dezbaterea de idei critica literară a anilor '60, '70, '80, așa imperfectă cum a fost și este, a contribuit decisiv. Nu se pot subscrie în nici un chip aprecieri hazardate precum aceea a lui Thomas Kleininger („*Jurnalul* cade, privit în perspectivă globală, într-un vid total și apare astfel ca o ultimă redută a spiritului [...]"). *Jurnalul* îmi apare ca o expresie luminoasă de inteligență și curaj, ca o gravă și chiar patetică formulare a necesității vitale a „marii" culturi, dar ca o carte ce nu e lipsită de compania potrivită într-un ansamblu de cărți importante de critică, eseu, literatură, estetică, poezie, care-i pot sta alături și ca ținută intelectuală și ca aspirație etică.

Mai interesant ar fi fost ca „modelul paideic" propus pentru câmpul studiilor umaniste să fie confruntat cu problematica majoră a științei contemporane, și a problemelor de formație intelectuală decurgând din ea. Fugitiv, această temă apare în unele din cuvintele lui Constantin Noica din *Jurnal*, dar nu e totuși foarte limpede dacă modelul e propus ca valoare alternativă sau compensativă față de tipul de *paideia* născut din însăși spectaculoasa dezvoltare a științei și tehnologiei moderne. „Inactualitatea" acestui program nu rămâne, totuși, mai puțin fecundă și sugestivă pentru teritoriul „literelor și filosofiei" (reunite!), iar faptul că a găsit adeziunea entuziastă a unor tineri nu poate decât să-l bucure pe orice intelectual român de bună credință. Propunerile pentru o „antrenare" în vederea unei creații culturale superioare (înțelese nu exclusiv ca prioritate a speculației filosofice asupra multiplelor „specializări" posibile în domeniul umanistic) nu presupun nici o componentă imputabilă ca „elitistă": cultura „mare" e o cultură „de elită", dar nu una a elitelor ci, în ultimă instanță, deschisă. E de înțeles, deci, respingerea, de către Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, a acuzei că Păltinișul, prin tot ceea ce presupune el, ar putea fi o „cetate întărită a orgoliului exclusivist". Ne îngrijim oare atât de mult de „vârfurile" existente, ne doare când ele dispar nerealizate, ne putem permite luxul ca acest lucru să se întâmple? Școala de azi (la noi și aiurea) rezolvă în genere o problemă de etică în favoarea celor mulți, operând statistic, și e în drept s-o facă; dar ar fi la fel de lipsit de etică să nu se țină seama de cei foarte înzestrați. Idealul unei culturi superioare e, practic, deschis oricui: dar dacă e să nu facem discriminări, să nu le facem în nici un sens, deci nici împotriva celor care își simt vocația și forța necesară de a se supune unui program auster și dificil de studiu, spre a face

Scanned with OKEN Scanner

față marilor „competiții" spirituale.

Cât despre Gabriel Liiceanu el însuși, *Epistolarul* devine și cartea unui moment de cumpănă, atât în ce privește opțiunile cât și propria sa perspectivă de gândire și de scris. Neliniștea acestei stări se lasă citită în multe pagini ale cărții și ea nuanțează mult (sub acest unghi) *Jurnalul:* ceea ce lipsește, din această cauză, multora din paginile sale e tocmai seninătatea (de înțeles nu în ceea ce ar putea cuprinde, simplificator, ca dispoziție temperamentală și intelectuală și ca atitudine practică, ci chiar ca seninătate „filosofică"). *Jurnalul* și *Epistolarul* consemnează, în ceea ce-l privește, o perioadă de recapitulări și „bilanțuri", o ucenicie îndelungată și prelungită, ca și o despărțire de magistru, dar și o nouă întemeiere. Ele nu închid, totuși, o discuție, ci abia o deschid: căci, dincolo de această pătimașă trasare de poziții, nu fără contradicții, răni, îndoieli, vehemențe și retractări, ar trebui să se deschidă o zare a unor mari proiecte de formulat și împlinit. Dacă mi-ar fi îngăduită această familiaritate, i-aș spune că, epoca „jurnalelor" și a „epistolarelor" odată parcursă, ea trebuie închisă și urmată de scrierea cărților pe care, în continuarea celei despre *Tragic* și a eseurilor despre „politropia omului și a culturii", suntem îndreptățiți să i le cerem; dar cum nu-mi pot permite un astfel de îndemn (fie și pentru că Gabriel Liiceanu știe el singur mai bine ce are de făcut) mă voi limita să le aștept, cu o încredere solidară, asemeni tuturor celor care au asistat, cu adâncă implicare, la pasionanta „ceartă" (cuvântul e al lui C. Noica) a *Epistolarului*.

(1987)

Scanned with OKEN Scanner

CUMPĂNĂ ŞI SEMN

Scanned with OKEN Scanner

FRAGMENTE PENTRU UN PORTRET INDIRECT

Traducătoare excepțională a capodoperelor literaturii italiene, Eta Boeriu este totodată o poetă a erosului, a senzațiilor obscure, a visceralului, în versuri livrești de o plastică elaborată, cu accente ermetice prelungind la noi anumite experiențe expresive ale liricii italiene. O prejudecată a criticii clasează în sfera minorului, a versurilor roz și a strofelor liliale de album poezia „feminină". Un foarte bun comentator al liricii Etei Boeriu (I. Negoițescu) a identificat în poezia sa o „virilizare a sensibilității"; în termeni asemănători, Ștefan Aug. Doinaș vorbea despre o „violență virilă a trăirii", pentru a pune în acest fel un prag despărțitor între conceptul comun și opera poetică a autoarei. De fapt nu există o mai exactă asumare a feminității decât în versurile cuprinse în cele patru volume publicate de poetă în anii '70: și chiar criticul amintit mai sus înscria, într-o continuare mai târzie a profilului din care am mai citat, și în aparentă contradicție cu sine, o mențiune despre poemele „matriarhale fără a fi feminine" ale Etei Boeriu. Feminitatea e percepută ca amestec coroziv de gene, tulburând echilibrul substanțial. În sfera figurației simbolice o întreagă fenomenologie a umedului, a lichidului, a vâscosului sublimează emblematic prezența feminină a elementului primordial (materiile predilecte sunt laptele, mâlul, apa compactă ca un cheag de lumină, meduzele, mierea, limfele).

Senzualitatea difuză a „conținuturilor" poetice face un contrast remarcabil cu marea demnitate expresivă a versurilor, în construcția cărora se percepe evident familiaritatea traducătoarei cu lirica italiană. Eta Boeriu valorifică în unele texte structuri de „plazer" medieval (reface chiar, în termeni de comunitate spirituală „cerchistă" celebrul sonet dantesc *„Guido i' vorrei..."*), scrie mai ales în endecasilab, folosește hiperbatonul îndrăzneț, își dispune imaginile pe tetrapodul chiasmului, alcătuiește metafore conceptiste sau ermetizează, cu sugestii din Montale și Ungaretti, dar și — în sintaxa uneori abruptă și în savantele inversiuni — din Ion Barbu.

Scanned with OKEN Scanner

Ermetismul nu semnifică obscuritate; temele sunt limpezi: erosul, moartea (noaptea, umbra), tinerețea care se duce ca o lentă desfrunzire, orașul lovit de toamnă și figurat expresionist ca un leș descărnat, iubirea târzie transcrisă elegiac sau chiar creația însăși, a cărei înfățișare spre public e închipuită ca o euharistie. În plus, ciclul italian din *Ce vânăt crâng* (1971), poeziile pentru luccheza Ilaria del Caretto din *Dezordine de umbre* (1973), sugestiile de peisaj italian din *Risipă de iubire* (1976) sau ecourile romane și elenice din *Miere de întuneric* (1980) indică traseele posibile ale unei educări a sensibilității poetice.

Ușurința de a versifica a poetei și-a dat rezultatul cel mai înalt în excelenta traducere a *Divinei Comedii*, întreprindere ale cărei dificultăți, ce nu mai trebuie să fie subliniate, au fost magistral învinse. Nu aveam, înaintea muncii ei îndârjite, o versiune completă a *Decameronului*, nici o tălmăcire integrală a liricii lui Petrarca sau Leopardi nici textele poetice michelangioleşti, în timp ce marea traducere dantescă a lui George Coşbuc era materializarea unei sensibilități expresive și a unui stil de lucru aparținând epocii noastre clasice, oricât de apropiată ar fi ea de modernitate. În traducerea lui Dante, Eta Boeriu își îngăduie mai multe libertăți decât ilustrul ei predecesor, optând pentru un text cursiv și suplu ce-și compensează omisiunile de detaliu printr-o echivalare globală, la nivelul terținei, și prin marea frumusețe a corespondențelor. De mare exactitate și plasticitate este versiunea românească a lui Boccaccio, care a ridicat cu siguranță dificultăți comparabile celor presupuse de tălmăcirea *Divinei Comedii:* Eta Boeriu nu arhaizează excesiv, ci izbutește o armonioasă sinteză lexicală de limbaj modern, arhaisme și regionalisme. Petrarchismul însuși, inclusiv cel românesc, ar fi putut fi, pe de altă parte, o piedică în propunerea credibilă a *Rimelor* lui Petrarca (e o observație comună aceea care relevă ofuscarea sensibilității moderne la sunetul autentic al poeziei marelui liric italian din cauza prea răspânditei mode poetice care îi poartă numele); limbajul eminescian putea fi, de asemeni, o capcană și un recurs prea evident în redarea lui Leopardi. Eta Boeriu a găsit de fiecare dată tonul potrivit, adresându-se spiritului poeziei și nu numai literei textului de tradus și dând astfel culturii noastre, în versiuni incomparabile, câteva din operele fundamentale ale literaturii europene. În constituirea capitolului italian al fondului românesc de tălmăciri din literatura universală, poetei clujene i se cuvine cu siguranță, prin temeritatea abordării marilor nume și prin calitatea realizării practice a versiunii, întâiul loc în cultura română.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o poezie intitulată *Șarpele nostru cel de toate zilele*, metafora thanatică se articulează senzual, ca o alunecare plină de beatitudine într-o capcană hipnotică: „Cum mă preling din ansă-n ansă / și mă uimesc de-a lungul tău treptat / cu fiecare loc de bucurie / surprins la curbe-n trupul tău vărgat, / nu mai puțin știu totuși că se-adună / verigile de aur și mă-mping / spre cotitura unde stai la pândă / și răbdător aștepți să mă preling / ca să zvâcnești cu limbă despicată / și-n gușa unde gâlgâie venin, / mereu din dulce-n dulce mai uimită, / cu moartea să mă-mpotmolești, amin". Dincoace de acest prag rămâne o impunătoare bibliotecă, foșnind de himere și grupând într-o serie strălucită cele mai înalte nume ale geniului italic. Glasul a tăcut, prin care marea literatură italiană ne devenise apropiată. Ecoul lui vibrează însă peren în terține și nuvele, în sonete și cantone, însoțitor perpetuu.

(1985)

Scanned with OKEN Scanner

GRAVITATE ȘI ORFISM

Nu se poate scrie despre poezia lui Teohar Mihadaș numai în legătură cu acest al nouălea volum de versuri *(Înstelatele oglinzi,* 1985, venit după *Ortodoxie păgână,* 1941; *Țărâna serilor,* 1967; *Reminiscențe,* 1969; *Trecerea pragurilor,* 1972; *Elegii,* 1975; *Nimburi,* 1977; *Pâinile punerii înainte,* 1979; *În lumina înserării,* 1982) pentru bunul motiv că am risca să luăm drept situații izolate, drept insule de semnificație, preocupări și motive, metafore și simboluri care se compun, de fapt, într-o unitate evidentă cu cărțile anterioare. Afirmația poate fi susținută prin toate titlurile din *Înstelatele oglinzi: Elogiu limbii române* are ca precedent cel puțin o *Laudă limbii române,* în *Pâinile punerii înainte;* amintirea locurilor natale din *Chemarea pământurilor* cunoaște nenumărate ipostaze anterioare (de la *Aducere aminte, Ad uxorem* și *Amintire pe Someș,* în *Țărâna serilor,* la *Întoarce-te-n pământ natal,* în *Reminiscențe,* la frumoasele poeme *Veghe ascunsă* și *Casa baștinei* din *Trecerea pragurilor,* la solemn-didactica *Meteorii,* din *Nimburi,* la „toamnele" din *Pâinile punerii înainte: Toamna-n vetrele natale; Toamna-n pământul părinților,* la *Rugă către un om milostiv,* din același volum, mărturisind dorința poetului de a-și trimite cenușa să fie risipită pe locurile obârșiilor); figurațiile romantice din *Musafirul, Prințul* apar încă din *Țărâna serilor,* cartea care afirmă inspirația „medievală", dezvoltată ulterior în registru „nocturn" și cu inflexiuni de clară amprentă eminesciană într-o profuzie de poeme din mai toate volumele; după cum poeziile în metru „popular" cu versuri scurte și cu aerul unor incantații misterioase, al unor formule ritualice și ceremoniale *(De sosire, Descântec, Invocare)* trimit la *Descântecele* din *Nimburi* (gen având, la rândul său, corespondențe, pe o linie ce trece de la Tudor Arghezi la Marin Sorescu), în timp ce exercițiile de virtuozitate „în graiul de demult" (mobilizând, adică, toate cuvintele de prezumată origine daco-tracică din limba noastră) erau prevestite de poezia *În limba străbunilor* din volumul *În lumina înserării.* Un frumos poem senzual precum *De tine-*

Scanned with OKEN Scanner

rețe închide peste timp arcul deschis de blagiana *Ave, Maria,* în *Reminiscențe;* și s-ar mai putea observa că prima poezie din seria de trei *Întoarcerile lui Ulysse* este reluarea textuală a aceleia intitulate *Întoarcerea lui Ulysse* (în *Elegii),* că *Amintirea lui Ețius* răspunde, în deplin acord cu profesiunea de credință din *Meteorii / Nimburi* („Oștirile lui Ețiu — înaltul meu simbol") poeziei *În Sciția Minor* din *Țărâna serilor,* dedicată marelui învingător al hunilor pe Câmpiile Catalaunice, tracul Aetius. Toată această serie de corespondențe cu volumele anterioare, ce poate fi lărgită încă, nu trebuie să dea impresia unei repetări de sine a poetului: revenirile, obsesiile tematice adună întreaga creație a lui Teohar Mihadaș sub o unică boltă ce-și aruncă arcurile prin toate cărțile sale, fiecare din ele contribuind la împlinirea aceluiași edificiu. E o poezie ancorată de idealul unei mari pregnanțe expresive, cultivând versificația sonoră, vibrația de bronz a cvartinei (structură strofică predilectă), numai prin excepție concurată de versurile libere de vagă rezonanță blagiană (motivul cel mai frecvent împrumutat de la Blaga este al apocalipticilor cocoși care cântă și în lirica lui Teohar Mihadaș). Zeii tutelari și modelele lingvistice prime ale poetului sunt, desigur, Eminescu și Ion Barbu: de cel dintâi (despre care Teohar Mihadaș vorbește cu adâncă pietate în *Imaculata solitudine,* din volumul *Pâinile punerii înainte)* îl leagă cultul „străbunilor", sondarea trecutului mitic daco-tracic, dar și fantezia neguroasă a unor „legende" cu genuni fulgerate și luceferi-demoni; de cel de-al doilea, un anume timbru sintactic imprimat poemelor (în *Țărâna serilor* și *Reminiscențe* mai ales, pentru că ulterior volumele au o mai amplă ținută discursivă) și chiar forma „canonică" a dublei cvartine, predominantă, precum se știe, în *Joc secund.* Petru Poantă a avansat, într-una din cronicile sale, și numele lui Tudor Arghezi, căruia trebuie să-i adăugăm neapărat pe acela al lui Ion Vinea, cel puțin pentru o anumită sugestivitate a unor titluri *(Ora albă, Ora deșartă* etc., în *Trecerea pragurilor)* sau pentru recurența acelor îndemnuri către sine, prezente la autorul *Orei fântânilor* (cu care, de altminteri, Teohar Mihadaș împarte și adoptarea, în același simbol, a figurii tragice a lui Aetius). Aceste referințe posibile pot sugera măsura în care poetul înțelege să-și dispună expresivitatea poemelor în siajul marii linii lirice românești: ceea ce conferă poeziei sale o anume „inactualitate", netrădată nici de multele „necuvinte" din mai toate volumele (nestrigăt, nețărm, nenoapte, nemargine, neunde, netimp etc.), nesubordonate vreunui modernism ci întreținând mai degrabă senzația unei atmosfere poetice neoromantice. Poetului îi este caracteristică întâi de toate imaginația istorică, ce alimentează mai apoi (începând mai ales cu *Trecerea pra-*

Scanned with OKEN Scanner

gurilor) și solemnitatea tonului definitiv al poemelor și acel „cult" al eroilor (ca să reluăm celebra formulă a lui Carlyle: și, în paranteză fie zis, să observăm că titlul *Reminiscențe* îl reia pe *Reminiscences* al scriitorului englez). Retorica vaticinară a poemelor nu este însă la Teohar Mihadaș un simplu produs poetic circumstanțial, ca un recurs la un artificiu poetic. Patosul, înflăcărarea, identificarea cu „străbunii" sunt din fibra cea mai autentică a sentimentelor poetului.

În *Înstelatele oglinzi* predomină însă tonul unei poezii a zădărniciei: amintirea (poetul se înfiora odinioară auzind prin văi arhaice strigarea cosmică a numelui său), adună acum din chemarea locurilor natale numai pustiu (muntele unde sălășluia satul de obârșie e acum „dom gol și stins pe dinăuntru", „mișunat" de năpârci și locuit de diavol — *Munții),* poezia htonică și rituală include adesea componente thanatice, convertind motivul „nunții" (frecvent în volumele anterioare) într-un simbol mioritic al stingerii („Moartea acum aievea-i unei supreme nunți" — *Edificiu-enigmă;* la fel în *Nunta).* Poetul este văzut în continuare drept cântăreț orfic al misterelor („Trimis să ne-mplinească în ce n-am împlinit. / Să ne deschidă taina și să ne-o mijlocească. / Să ne cunoaștem chipul ivit din infinit / Ca-ntr-o oglindă fără de margine lumească". — *Poetul),* a cărui percepție enormă distinge huruitul cosmic al timpului („Eu am văzut aievea, și am auzit / A lumilor frenetică surpare / Într-o supremă, orfică transfigurare [. . .]"); totuși tonul elegiac e precumpănitor *(Luminata duminică* e un bun exemplu). Însăși recuperarea poeziei *Întoarcerea lui Ulysse* e semnificativă pentru aceste accente: motivul „pribeagului" *(Pribeagul),* al celui venit de altundeva, identificându-se însă cu solul patriei prin comunitatea originii *(Jurământ),* se îmbină cu acela al „nemarginii" și al „nunții-moarte": iar Ulysse-le homeric e „citit" prin filtrul Ulysse-lui dantesc, mânat de o nestinsă dorință de a ști („Tot mai departe și cât mai afund / Să-mpingem setea noastră de a ști"), rătăcitor etern pentru care Troia și Ithaca, direcțiile divergente ale drumului său, se unesc într-o singură imagine, a rătăcirii ca moarte („Ori Troia, ori Itaca ta, de-acum / Tot una sunt, în moarte-mpreunate").

Și în *Înstelatele oglinzi* Teohar Mihadaș își demonstrează înaltele posibilități prozodice: și am semnala ca vârfuri ale volumului, în acest sens, poezii ca *Portret parabolic,* unde „ermetismul" e sprijinit în oximoră, *Necontenita căutare,* unde aspirația de contopire cu „ultimul tărâm" e trasă într-o dicțiune curgătoare sau poezia *Înstelatele oglinzi,* citabilă în întregime atât pentru eleganța construcției imaginii unei reconversiuni spectaculoase a lumii „luciferice", prin oglindire, într-o „gratuitate sfântă", cât și pentru

Scanned with OKEN Scanner

fluența expresivă. Dar o ritmică mai accidentată apare în multe texte din această carte ca pentru a marca, printr-o disonanță de „descort", dezacordul fundamental al poetului cu lumea.

Teohar Mihadaș este și un excelent poet în aromână: am regretat că acest volum nu cuprinde și cele câteva poeme dialectale publicate până acum (în *Steaua*, îndeosebi). Orice cultură matură (cea italiană poate fi un exemplu ilustru în acest sens) trebuie să facă loc în sânul său particularismului: iar poetul știe prea bine că o limbă nu dispare atâta vreme cât poeții ei n-au tăcut. Universul poetic al lui Teohar Mihadaș are, prin volumele de până acum, aspectul unei construcții cu conturele clar definite: credem că ar fi în consonanță cu mereu evocata chemare a strămbunilor și a locurilor natale dacă poetul i-ar adăuga un volum de poezie dialectală: și acel simț al datoriei de care întreaga sa creație este pătrunsă ne va face, poate, să avem și această carte necesară.

(1985)

Scanned with OKEN Scanner

POEZIA „ORFICĂ"

La cei şaptezeci de ani ai unei vieţi în care n-a fost scutit de surpări sufleteşti, extazelor fiindu-le păstrat numai spaţiul cărţilor sale, Teohar Mihadaş ni se arată, cu al zecelea volum de poezii *(Orfica tăcere*, Ed. Dacia, 1988) acelaşi poet neguros şi solemn pentru care scrisul echivalează cu oficierea unui ritual arhaic şi obscur, mediind comunicarea cu „stihia" sau cu „străbunii". Titlul cărţii de acum cuprinde oximoronul imposibilei uniri a cântecului cu tăcerea: versului i se sculptează sonorităţi de bronz menite să amplifice în ecoul lor liniştea adâncă a amintirii. Şi, de fapt, o sumă de poeme sunt elogii ale celor trecuţi: Ştefan, Horea şi Iancu, sau, desigur, Eminescu şi Ion Barbu, nume tutelare prin exemplu moral sau poetic. Sub pecete eminesciană se aşează, de altminteri, însăşi imaginea romantică a poetului solitar în faţă cu fantasmele închipuirilor sale: „Eram deplin de singur şi-ntunecat de nalt / Pe culmi umbla nălucă din ţărmul celălalt . . ." *(Elegie)*. Decorul său sunt munţii împietriţi sub bolţi nocturne, cu frunţile catapetesme sub domuri de aer. Poetul însuşi închide în el un „tărâm nelumesc" *(Pentru cea mai frumoasă)* în care se înalţă temple, memoria sa e o „incintă înfiorată / De duhuri" *(Frumoasa oglindă)*, solilocviul lui o amarnică „neiertare": „Vedenii trec prin rănile deschise / -N memorie ca razele-n deşert . . . / Stau ghemuit sub ele ca Ulysse / De singur şi nu-i chip ca să mă iert". *(Neiertare)*. Eminesciene sunt, bineînţeles şi „Lumina astrului care s-a stins" *(Ideal)* şi tematica legendară a „dacilor din miazănopţi" *(Arătare pe Ineu)* sau imnul înălţat zeiţei Libertăţii *(Cine-i?)* (chiar dacă în acestea din urmă metrul şi sintaxa se schimbă): iar percepţia însăşi a figurii celui mai mare poet român se pătrunde de un sacru ceremonial al celebrării („Simbol înalt, în alb înaripat / Peste podişurile vag fosforescente — / ale limbii române, -n fulgerate-accente, / Tânăr în veci al ei mare-mpărat". *(De ziua Lui)*.

Bineînţeles, menţinerea acestui ton înalt şi hieratic, de o anume grandilocvenţă, nu e tocmai uşoară, aşa cum nu tocmai simplu e

Scanned with OKEN Scanner

să citeşti câtă sinceritate netrucată stă în toate aceste poeme (ea e mai presus de orice îndoială pentru cine îl ştie pe poet). Retorica mulţilor versificatori neinspiraţi, gata să prindă din zbor tonul care „merge" sau care „se cere", a marginalizat lirica de acest gen şi nefastul ei efect se răsfrânge şi asupra poeţilor autentici, între ei şi asupra lui Teohar Mihadaş. Vibraţia sa în faţa marilor simboluri e lipsită de prefăcătorie şi de calcul. Gândul se întoarce cu înfiorare la „runele" obscure, deslușind în ele un legat moral ce cheamă poetul să-l ducă la împlinire: el se traduce într-un „lied ocult" amestecând dragostea şi durerea, răsunând cu egală stăruinţă de-a lungul unei vieţi („Durerea despre tine — lied ocult, / Cântec săgetător ca-ntr-o oglindă, / De nu ştiu cine spus, ce stă în tindă, / Şi-n noaptea ninsă, nins, îl tot ascult", — *Pentru cea mai frumoasă).* Aproape că nu are rost să cauţi a desprinde în astfel de versuri raţiunile personale de cele globale: căci acolo unde timbrul autoreflexiv se percepe, el se intensifică îndată prin referinţa la destinul colectiv. Întors cu amintirea la Pindul natal, poetul intonează un solemn „blestem" *(Blestem asupra munţilor mei),* în ecou cu acela, faimos, din *Demândarea părintească* a lui Belimace; Iancu însuşi e o întrupare a „traicului geniu", iar faimosul episod al lui „Torna, torna, fratre", relatat de cronicarii bizantini Teofilact Simocata şi Teofanes, devine prilej pentru o poezie ce se vrea, în fond, document afectiv al unui întreg neam. Scepticii surâd poate, pentru că modelul poetului plin, cum spuneau cei vechi, de „entuziasm" a cam spus: pentru Teohar Mihadaş al rămâne viu încă, şi investit cu o menire actuală, iar în versuri precum cele din poemul titular trebuie să citim, de aceea, un crez: „E-o levitaţie în imnicul extaz, / O voluptate-a nunţilor crepusculare. / Vedenii, în de dincolo pervaz, / Orfică liniște de fund de mare. // Templu-nstelat, în care-înalt ascult / Ale lacteei căi caste mistere . . . / Cântec-augur din ţara de demult / Din vremile apuse sub tăcere". *(Orfica tăcere).* Poet htonic (elemente caracteristice: şerpii, munţii, nisipurile) şi uranian (cer, stele, astre-făclii) solemnizând în cadenţe sonore un sentiment al misterului captat în registre romantice, Teohar Mihadaş include acum în lirica sa, tot mai frecvent, accente thanatice: moartea, „străina clipă" *(Elegie)* apare ca un „hotar ocult", existenţa omului se încheie printr-o „crepusculară nuntă" sau printr-o „albă plecare" *(Vatra-Mumă; De alba plecare).* Ea face numai arareori obiectul sarcasmului, solemn şi el („Naştere, viaţă, dragoste şi moarte, / Dreptunghi al euforicei orori, / Festin al volulptăţii negre ori / Înalt delir şi lamentabil foarte". — *Pierduta stare).*

Al doilea registru stilistic al poeziei lui Teohar Mihadaş stă sub semnul lui Ion Barbu: în sintaxa specifică a versului („Aştrii-

Scanned with OKEN Scanner

prelinse lacrimi — stalactite". — *Mirificul fluviu)*, în cantilena de suavă muzicalitate, în genul baladei despre „riga Crypto" („Vicleană valea mea erai, / Din cer pe când străinul crai / De-a curmeziș suia să-și treacă / Prin tine, foc smucit din teacă". — *Demergrau)* sau în acela al poemului *După melci* („Din trup cast de crăciunele / Strigoi . . . scapi de orice rele, / Iar din floare de smârdar, / Cel în piscuri solitar, / Care, când geru-l atinge, / Cu plăpânde pleoape ninge / În deplinele din tine / Solitudini feminine: / poți vedea ceea ce nu-i: / Chip-nălucă-al nimănui."; „Când Pustia-ți dă târcol / Cu vedenii nu te teme: / Te închide în ocol / Străjuit de crizanteme.", etc. — *Descântece cu flori)*. De fapt, în ultima parte a volumului unde se aud și ecouri din Blaga („Cocoși spectrali mă săgetează-ntruna" — *Insomnie)* și Arghezi, împletite cu prelucrări de vers folcloric („Mi-a cântat cucul din spate, / Scârțâie grinzile toate . . . / Pocnesc stâlpii de la horn, / Soră, plec să nu mă-ntorn . . . / Ușa s-a deschis așa / Făr' s-o apese cineva . . . / Icoanele s-au desprins / De la sine, și a nins / Peste tindă și-n oglindă, / Sfărâmată brusc și ea, / Făr' s-o-antingă careva". — *Cruce de voinic)* tonul rămâne premonitoriu, dar solemnității rostirii i se substituie o dicție mai senină și mai cursivă. Precizarea se impune pentru că celor două registre tematice (cel existențial-romantic și cel fantezist-barbian) le corespund, bineînțeles, recursuri stilistico-retorice deosebite: în primul *enjambement*-ul puternic marcat *(Mirificul fluviu, Zburătorii* etc.), hiperbatonul („Cu-nspre celălalt tărâm deschise porți"; „Cu eleatice în ei melancolii perene" — *Nopți în munți)*, jocurile de ecouri aliterative sau rimele interioare *(De departe)*, mergând până la barochism („Și se-arătară-atuncea alpinele arhi- / tecturi, oglinzi de-omături, în care se ivise . . ." — *Și se-arătară);* în cel de-al doilea sintaxa sintetică și transparența lexicală.

Prin *Orfica tăcere* Teohar Mihadaș dă un volum ce-i exprimă deplin motivele esențiale: fără să fie o antologie, cartea trebuie citită ca o culegere elocventă pentru un întreg mod de a face poezie și pentru un anume stil al imaginației. Perspectiva întoarcerii spre „tărâmurile-aducerii aminte" *(Insomnie)* rămâne, cu evidență, și aceea a unei recapitulări. Din acest punct de vedere, volumul de acum poate apare ca un „repertoar de teme fixe" (parafrazez prin această formulă o expresie continiană), regăsibile în cărțile anterioare ale poetului, o carte reprezentabilă, deci, pentru o întreagă biografie poetică.

(1988)

Scanned with OKEN Scanner

„SIMPLITATEA“ POEZIEI

Nici o carte a lui Victor Felea nu are un titlu mai ironic decât cea de acum *(Decorul speranței,* Ed. Cartea Românească, 1988). Așteptările poetului se consumă toate la limita unui poem, până acolo ajung și speranțele, stârnite bovaric o clipă („Sentimente bovarice / Se lansează în acrobații / În salturi prelungi și fără finalitate“ — *Un gând nerăbdător)* și apoi reconduse, cu punctuală răbdare, în spațiul închis al unei camere de bloc. Orașul își trimite până aici „rumoarea anonimatului“ *(Aici la periferie),* evenimentele cosmice sau cele mărunte se lasă înregistrate cu aceeași aparent imobilă trăire mentală. Citadinul poet de totdeauna nu se desprinde de nota sa consacrată decât pentru a-și accentua componenta elegiacă; e stăpânit de nostalgia marilor poeme sau a marilor gesturi, poate, dar se retranșează într-o dezolare tradusă uneori într-un dezarticulat cântec de vagi reminiscențe bacoviene („Mă închid în mine și tac / Și cad într-o adâncă uitare“ — *Ierburi de leac).* „Impenitent pieton“ cu „un vraf de poeme“ în raniță, cum se definește pe prima pagină a cărții, poetul și-a hrănit substanța liricii dintr-o reflecție mereu reluată asupra propriei existențe în cotidian: creația se legitimează prin autenticitatea acestei transcrieri. Etica poetică rezidă în întregime în lipsa de fard a stilului și în refuzul nu atât al înduioșării față de sine, cât al luării în tragic. Corolarul, de o expresivitate mereu sarcastică, al autoderiziunii completează logic dedramatizarea permanentă a discursului („personajul meu nu tocmai grozav“, scrie poetul în *Cercul nopții,* „. . . mă transform încetul cu încetul / Într-o biată făptură terestră / Fixată fără scăpare / Într-o singură formă urâtă și strâmtă, / Într-o singură viață / Într-un rol mediocru / Lipsit de surprize“ — completează el în *Făptură terestră,* pentru ca în *Atunci eram* să se compare, sarcastic, cu cel de odinioară: „Puține idei se mai nasc (de o vreme) / În căpățâna asta / Care îmi stă înfiptă între umeri / Atât de inestetică-n asimetria ei / Și gata îmbătrânită / Precum o varză toamna / După căderea brumei / Și-i explicabil faptul (nu

vă mire) / Acuma sunt o biată speranță / A ceea ce am fost (cândva în vară) — / Azi sunt un gol / Atunci eram esență"). În postură autocontemplativă poetul se descrie, în momentele sale bune, ca „om al candorii", în fapt ca inadaptat „privind prelung înspre albele ceruri" dar „cu teamă / către umbrosul pământ *(Mă integrez)* dar tonalitatea devine rapid ironică: „Stau pe locul ce mi s-a dat / Și clocesc o frumoasă abstracțiune" *(E o lumină)*. Structură în fond melancolică, în stare de mari singurătăți, Victor Felea preferă unei poezii a sfâșierilor lăuntrice această fotografie în alb-negru a existenței curente, balet mecanic și derizoriu, vegheat de „ochiul idilic" al morții *(Ochiul idilic)*, recuperând pe alocuri, fugitiv, chiar note ale poeziei crepusculare și simboliste (plictisul duminical, de pildă: „Totdeauna duminica are o culoare / Veștedgălbuie ușor întristată" — *Totdeauna duminica;* ploaia obsesivă: „Afară-i urât și e rece / Și plouă mărunt" — *Bunăvoința cuvintelor)*.

Toată secțiunea întâi a volumului stă, prin urmare, la răscrucea acestui vizibil dezacord între o aspirație secretă spre un anume fel de *pathos* și constanta lui respingere prin recursul la descrierea banalității existenței: calea elegiacă se vede astfel și stilisticește instituită în singura ipoteză mediană, posibilă și acceptabilă, a poeziei. Metapoemele din a doua secțiune ar părea, în acest context, nu un fel de cedare la o modă poetică ajunsă la proporții incontrolabile (dar, în fond, de la clasicele „arte poetice" și până la „poemele despre poem" de azi revenirea circulară asupra scrisului propriu e o constantă, în ciuda diferențelor notabile de „poetică" ce o inspiră) ci o obligație, ca să spunem așa, deontologică: în *Aproximații despre poem,* a doua parte a cărții, ne găsim nu numai — sau nu atât — într-un „laborator" unde, așa cum savuros instruiește glosa *„poetul se arată preocupat / de secretele artei sale / căutând să observe cum se naște / și din ce se naște poemul"*, ci în același decor al așteptării poeziei, activitatea lui cea mai caracteristică („poemul de fiecare zi" — *E aproape târziu)* și deci cea mai susceptibil să fie „transcrisă": „În așteptarea Marelui Poem / Scriu versuri care singure vin / Sub condei aduse de suflul calm / Sau neliniștit al vieții mele cotidiene" — *Marele Poem.* Aici poate fi supusă controversei și miza aparent minoră a inspirației sale *(Nu merge așa; Merge și așa),* poate fi relativizată cu o fină ironie și propria formulă, printr-o extravagantă promisiune *(Când o să am timp:* „Când o să am timp mai mult / Și un dram de inspirație în plus / Voi scrie desigur (și) ceva important / Care să provoace un fel de cutremur / În sufletul cititorului obligându-l / Să spună — ăsta e într-adevăr / Un poem formidabil cum numai

Scanned with OKEN Scanner

/ Celebrul Ygrec a putut cândva să producă / În cele mai bune momente ale sale / Ori marele Yes recunoscut chiar pe plan / Mondial pentru profunditatea și rigoarea / Poemelor lui — prin urmare / Când o să am timp mai mult / O să scriu — vă promit — / Un poem insolit / De douăzeci și patru de carate / Ivit din cea mai fenomenală realitate").

Poezie a trecerii vârstelor, așa cum a fost mereu, lirica de acum a lui Victor Felea păstrează acea neutralitate dată de discreția ei constitutivă, de oroarea autorului față de orice impudică etalare a eului (de fiecare dată când spune *eu*, el impune și o coborâre a tonului, ajungând, cum s-a văzut, până la autoderiziune sau chiar la repulsia de sine: „Cum stau așa / Ușor detestându-mă / Mi se pare că sunt / O emanație tristă / Ieșită prin porii deschiși ai materiei" — *Aproape absent*): ea transcrie cotidianul numai în măsura în care acesta e spațiul „natural" de existență al eului, dintr-un refuz de veche dată al refugiului în imaginar, dar nu e o oglindă a lumii și, în consecință, ce crede poetul însuși despre ceea ce-l înconjoară rămâne în *Decorul speranței* în sfera nespusului sau, poate, a implicitului. Nici o poezie nu este însă, oricât de personală *(Istorie personală* se chema, elocvent, o carte a poetului) și de abstrasă, oricât de voit nereferențială sau de obstinat autoreferențială, lipsită de inflexiunea unei reacții, de posibilitatea unei confruntări cu exterioritatea ei. Sub acest unghi în prozaismul de acum al lui Victor Felea se poate citi refuncționalizarea unui întreg program. Avem, desigur, datele unei stilistici poetice deja consacrate, ce conferă poetului un loc distinct în literatura noastră contemporană: dar ni se pare că justificările ei nu mai sunt acum aceleași ca la început. Opțiunile de altădată, pe fondul unei invazii platonice de poezie narativă și abundentă, de mari elanuri (adesea trucate) reprezentau o opoziție posibilă la o retorică găunoasă și revărsată: operațiunea poetică se exercită deci și într-o direcție implicit polemică, ce n-a dispărut acum, dar a căpătat un accent existențial mai puternic. Așa, de pildă, scurtul text ce încheie secțiunea întâi *(Parcelă anonimă)* a cărții e revelator pentru registrul cel mai profund al poeziei de azi a lui Victor Felea: „Slab și descumpănit / Plin de incertitudini de spaime / De piezișe avertizări / Apucând resturi de viață / Ca un cerșetor / Care abia se mai descurcă / În lumea asta / Bogată în perfecțiuni" *(Situație;* pe un ton mai expozitiv sentimental rămâne același și în *European:* „Nu văd nici o ieșire deocamdată / Din zbuciumul steril ce mă înghite / Ca un vârtej — nu mai e timp / Și nu mai e nici loc / Pentru o voce a durerii și-a nădejdii / Pentru făgăduința bucuriei"). Suspendarea discursului despre suflet, din ultima poezie a

Scanned with OKEN Scanner

cărții *(Câteva rânduri)* confirmă, într-o sinteză de contraste, imposibilitatea „Marelui Poem" tocmai pentru că urgența metafizicului sfârșește întotdeauna prin a ceda, la acest poet sceptic și ironic (oricât de sentimental și elegiac) în fața realului de fiecare zi.

Vocea exersată a lui Victor Felea nu are nevoie de recunoașteri: este ea însăși un semn de recunoaștere pentru imposibilități de felul celei de mai sus: registrul ei minor e până la urmă un efect voit, dincolo de care poți percepe rezonanțe mai ample decât cele strict individuale.

(1988)

Scanned with OKEN Scanner

POEZIA „PUNCTULUI CENTRAL"

Motivul „punctului central" unifică într-o singură aspirație poezia și eseistica scrise de Irina Mavrodin: ultima sa carte de critică se intitulează chiar așa (*Punctul central*, 1987), iar justificarea dată utilizării conceptului lui Maurice Blanchot ne poate servi foarte bine ca introducere pentru o prezentare a poeziei autoarei. Iată chiar cuvintele ei: „Ceea ce îmi îngăduie, mă obligă, de fapt (acesta fiind raportul pe care Blanchot vrea, neîndoielnic, să-l stabilească cu cititorul său), să-mi însușesc nu un concept — «punctul central» definit ca . . . etc., — ci o figură punctiformă vidă de un conținut prestabilit, pe acesta urmând a-l «inventa», a-l «produce» eu însămi, sub acțiunea stimulului exercitat de o entitate infinit nedefinită, în ciuda stării ei formal strict dese(m)nate: punctul. Îmi îngăduie, mă obligă, să nu citesc «cu atenție» mai sus pomenitele fragmente din Blanchot, ci să mă las mai curând în voia unei active reverii puse în mișcare de el. Să umplu un gol. Să-l transform într-o plenitudine care este a mea. Să fac un gest prin care «punctul central» devine punctul central." El este, spune autoarea mai departe, însăși dorința de a scrie, „tensiune auctorială", țintă și origine a scrisului. În această împletire de contrarii găsim coincidența dintre scris (ca act productiv) și lectură (ca rescriere), dar ea ascunde totodată componenta autoreflexivă care, dacă rămâne cel mai adesea secretă în cărțile de critică, e la ea acasă în poezie.

În *Picătura de ploaie* (Ed. Cartea Românească, 1987) nu numai convergența dintre critică și poezie se semnalează printr-un *Citat* plin de tâlc („Am încercat / să-mi analizez / starea de deprimare / cum creierul meu / e hărțuit de / conflictul interior dintre / două moduri / de gândire / critică / și creatoare / scrie Virginia Woolf / în jurnalul său") ci toată suprapunerea metaforică dintre reverie și scris, dintre voința, golită de obiect imediat, a creației și materializarea ei. Scrisul devine în acest fel un act pur, ca însăși respirația („Cum este cu putință / această respirație / în cinci versuri /

Scanned with OKEN Scanner

tot ce urmează / e în plus“ — *Cum este cu putință),* „plăcere“ și „furie“ a creării unui „spațiu de limbaj“ umplut cu „obiecte de limbaj“ *(Iubire),* instituire sau, mai bine zis, decupare, rupere din „realitatea / acestei zile“ a unei bucăți de materie „sălbatice și sclipitoare“ *(Obsesia),* identificare a unui loc specific și instalarea în el prin cuvânt. Poeta regăsește metaforele agrare arhaice ale scrierii („Încerc / să mă așez / într-un câmp al meu / să-l ar, să-l plivesc / să-mi fie greu [...]“ — *Câmpul,* „Câtă bucurie / câtă nebunie / să faci / litere rotunde / pe hârtie / să le desprinzi apoi ușor / să le înfigi în pământ / să le usuci în vânt / cuvânt de cuvânt / nimenea nu trebuie să știe / cum le-ai dat miros / de iarbă și iasomie.“). Această recuperare stă în deplin acord cu moda actuală a metapoemului, dar trebuie situată mai ales în perspectiva teoremei „punctului central“, așa cum am văzut-o succint mai înainte, ca tensiune permanentă spre o stare de început a limbajului, în care numirea transvazează virtualul într-un real al cuvintelor, dispensat de orice funcție comunicativă. Poemele-manifest sunt, în această privință *Cu violență și iubire* („Cu violență și iubire / apropie-te / de punctul central / ascultă / așa cum doctorul ascultă / plămânul roz / așază-te în firida aceea / în locul acela vital.“) și *L'éternel retour* („Acolo / mă întorc mereu / către acel punct central / din care crește / un negru și / roșu copac“). Sub sugestivitatea „stendhaliană“ a acestei din urmă disjuncții coloristice am putea citi înclinația autoarei de a unifica extremele și contrastele: poezia sa nu devine o celebrare senzuală a concretului decât printr-o mediere abstractă, printr-un filtru conceptual. Merită să vedem cum s-a ajuns la această sinteză.

În fapt, cele trei volume anterioare (*Poeme,* 1970; *Reci limpezi cuvinte,* 1971; *Copac înflorit,* 1978 — aceasta din urmă o nemărturisită antologie, întregită cu piese noi) găsim notele unei substanțiale unități cu sine a poetei. Se pot semnala totuși accente specifice care n-ar fi trimis poate, neapărat sau direct, la datele în care se înfățișează azi creația Irinei Mavrodin, asupra căreia intensa activitate critică și exegetică a autoarei (cinci cărți de critică, eseistică și teorie literară, publicate între 1972—1987, mai multe traduceri și îngrijiri de ediții, o operă în al cărei orizont epistemologic modelul prim e oferit de critica și semiotica franceză) au lăsat o vizibilă amprentă. În prima carte a autoarei izbește asemănarea posibilă cu lirica Etei Boeriu, în ciuda numeroaselor diferențe de timbru, punere în frază, muzicalitate etc. Nota comună e dată de selecția „materiilor“ poetice (o predominare a lichidului); sângele, laptele, mierea, sevele. Senzualitatea poetei recurgea și aici la metafora agrară („Vița ta de vie sunt îngroapă-mă / nu rupe din

Scanned with OKEN Scanner

cărnurile verzi / zdrelite de botul boului“ etc. — *Viţa ta de vie sunt îngroapă-mă),* personajul liric se înfăţişa „cu vinul morţii şiroind pe faţă“ *(Mai albă decât albă m-ai chemat),* un expresionism cu vag timbru fundoianian era descifrabil în toate poemele având „laptele“ ca obsesivă metaforă *(Idiotul, Această întâmplare e o, Până la ziua a şaptea, Cu Whitman alături m-am dus către tine),* imagini ale unui apocalips grotesc completau acest cadru („arhangheli graşi cu săbiile rupte / se târâie de-a buşilea în cârtiţe schimbaţi“ — *Nopţile,* 2). În *Reci limpezi cuvinte* toată această senzualizare a imaginii cunoştea o anumită estompare, chiar dacă „materiile“ predilecte (sângele, laptele, catifeaua) mai reapar. Poeta recurge însă aici mai insistent la parabolă, conferind o conotaţie rece, străvezie, transparentă textelor ei şi corelativelor lor „obiective“. Autoreflexivitatea e figurată ca viziune hipnotică a aplecării deasupra sinelui („Dacă mult / vei sta aplecată / ca peste marginile unei fântâni / vei vedea chipuri atoateştiutoare / chemându-te / cu palme sângerii.“ — *Dacă mult;* dar v. şi *A început când era ziuă);* ocupă, totodată, un loc semnificativ referinţele ermetic biografice, percepţia erotică şi maternă în acelaşi timp *(Şi fericită spun),* bestiarul (ulterior mult îmbogăţit) e investit simbolic cu misiunea de a introduce o notă divergentă (chiar a discomfortului, uneori) faţă de metafora predominant minerală sau vegetală. Poezia titulară e un bun exemplu pentru acest stadiu oarecum diferit faţă de cel anterior: „De subţirimea pavezei când / sparţi îmi sunt de suliţă ochii / cu două roşii dâre însemnat-am drumul / chip domnitor la capătul îngheţatului drum / mână cu trei inele de gheaţă / firească împreunare între lup şi zeu / reci limpezi cuvinte înfige / în creierul acuma prin tine văzător / gură sacră de lup vorbeşte-mă“.

Direcţia senzuală, naturistă, confesivă şi cea ermetică, abstractă rece sau cerebrală se amestecă în cea de-a treia carte (*Copac înflorit),* alcătuită, cum am mai spus, în parte din poeme publicate în cărţile precedente. Aşa încât *Picătura de ploaie* ne poate apărea ca produsul unei fuziuni, unde timbrele dominante în cele două cărţi de început, de-abia coexistente în cea de-a treia, se regăsesc acum în spaţiul aceluiaşi poem. Tradus la nivelul imaginii, acel efort al unei pătrunderi spre lăuntru (evidenţiat de căutarea „punctului central“ în planul „artei poetice“) devine, de pildă, cel din *Imagine:* „Încerc / o zgîrietură / în smaltul / de pe făptură / vreau să ridic o margine / să pătrund / spre cine fabrică această / imagine / vreau să mă strecor prin fisură / să bâjbâi / prin cea mai cumplită zgură / prin cel mai albastru sărut / vreau să mă tot duc printr-o ceaţă / către un loc neştiut / prin ţinutul de foc şi de gheaţă // vreau să te mânjesc să te spăl / pe mâini pe faţă / cu lutul

Scanned with OKEN Scanner

de la început". Tendința spre un anume grotesc, conotată de metafore specifice, reapare (nu e aceea pe care o prefer la Irina Mavrodin) într-o serie de poezii, între care iată ca mostră acest *Cântec*. „În ea / precum vițelul / în burta vacii / am stat / casa era o vacă albă / lapte ne-a dat / cel cu care ne-am hrănit / cel în care ne-am scăldat". Nota pur gnomică, detașată, metapoetică, revine peste tot, mijlocind drumul spre imagine. O poezie a cărei senzualitate de la obârșie nu poate străbate decât după o severă cenzură cerebrală, aceasta este azi creația Irinei Mavrodin.

(1988)

Scanned with OKEN Scanner

UN ROMAN CU „ÎNLOCUITORI"

Noua carte a lui Norman Manea (*Plicul negru*, Ed. Cartea Românească, 1986) oferă, aparent, o lectură cifrată și, până la un punct inextricabilă; dar, cum de aici și până să fie „acuzată" (spre exasperarea autorului) de „experimentalism" nu mai e decât un pas, ne grăbim să precizăm că strategiile narative nu întârzie să se limpezească și că proporția mărită în care impresia lăsată de carte e debitoare „fișelor" de personaje, alcătuite și mereu completate de romancier, se echilibrează, pe traseu, în favoarea „acțiunii", în așa fel încât interesul este captat, în a doua jumătate a volumului, de o anchetă plină de suspans și incertitudine, dând câștig de cauză dacă nu epicului „pur", atunci cu siguranță unei „atmosfere epice" de cea mai clară substanță.

Două sunt planurile construcției cărții: unul, al personajelor, al lui Anatol Dominic Vancea Voinov, în primul rând; cel de-al doilea al scriitorului însuși, al „autorelui" poreclit de prieteni cu apelativul olandez „Mynheer", implicat unamunian printre plăsmuirile sale, frământat de proiectul său, de „acțiunea" cărții lui, ea însăși materializarea singurului mod de acțiune în real a celui ce-o scrie. Acest al doilea registru, al ipotezelor narative, al aproximărilor legate de destinul personajelor, concurează palierul ficțiunii propriu-zise, într-un joc subtil de substituiri, unde obsesia propriului roman dublează obsesia ce structurează viața haoticului „profesor" Vancea. Ultim vlăstar al unei familii risipite, scos din învățământ pentru un obscur episod de moravuri, ajuns (cu ajutorul gazdei sale, fostul ziarist Mauriciu Matei Gafton, recepționer la hotelul „Tranzit", Tolea (sau Dominic, cum i se mai spune) este un fanfaron găunos și fără căpătâi, un cabotin preocupat doar de impresia lăsată mediocrilor săi colegi de serviciu (un grup pitoresc, format din micul șef autoritar Gică Teodosiu, Gina Puișor și Titi Mândița zis Tirbușon), cărora le perorează pe temele cele mai diverse, de la epoca lui Otto al III-lea (în care scop îngurgitează pasaje întregi din cartea lui Harald Zimmermann despre secolul al

Scanned with OKEN Scanner

X-lea), la cel de-al doilea război mondial sau la „radiografia Pampei“ (după Martínez Estrada, firește). Relația dintre Mynheer și Tolea e comentată ironic în mai multe pasaje ale cărții („Iar proiectantul zis și autorele îl trimite pe găgăuță Vancea, personaj înlocuitor între alți înlocuitori, să fure bieților concetățeni din timpul de haleală și de gargară și de fififufu pe care îl au la dispoziție. Singura noastră acțiune posibilă. Adică reală. Reală, voiam să spun. Fiecare a găsit în el premiza unei înlocuiri, să fie altul, să sape. O acțiune foarte ambiguă, domnilor, să nu uităm. Ambiguitate se cheamă acțiunea noastră. Nu putem prevedea consecințele, nici măcar desfășurarea. Așa e neputința, așa e și sublimarea, ambiguă. Imprevizibilă!“; „Un fanfaron. O gogoașă colorată, un fâs, ce să mai vorbim. Un înlocuitor! Palavragiul ăsta cabotin și imatur nu prea poate fi implicat. Totuși, vrând-nevrând, un personaj. Cel puțin, un asociat. Ce-o să facă, în ce fel o să procedeze, nu e greu de prevăzut, e intermediar. Măcar intermediar, nu-i așa etc...“) și ea funcționează, concomitent, ca o identificare-distanțare. „Înlocuitor“ al autorului, în acest sens, Dominic mai este numit astfel și ca „Ersatz“, a cărui „inautenticitate“ grotescă (scriitorul își declara, de altminteri, undeva slăbiciunea pentru grotesc) îl autentifică paradoxal, dându-i credibilitate umană și viață.

Obsesia lui Dominic este dispariția, rămasă neelucidată în cauzele ei, a tatălui său, în anii tulburi ai războiului: și, sub un anumit unghi, romanul se structurează prin „funcțiile“ (folosim cuvântul în sensul lui „tehnic“, dat de formaliștii ruși) unei „*queste*“, ale unei căutări, adică, refuncționalizând astfel unul din cele mai vechi și mai consolidate scenarii epice. Pariul lui Norman Manea e de interpretat aproape ca un gest polemic al celui care, clasificat drept un autor „psihologic“, își reafirmă capacitatea și disponibilitățile în direcția epicului propriu-zis. Informarea cititorului o face Mynheer (autorul implicat în tramă), care recapitulează în două momente semnificative istoria familiei Vancea. Într-o primă scenă, Dida Voinov (soția filosofului Marcu Vancea, devenit depozitar de vinuri!), Mircea Claudiu, fiul cel mai mare al celor doi, soția sa, Astrid, Sonia, fiica logodită și ea cu un aventurier bizar și mesianic, Matus, și Anatol (protagonistul nostru) își așteaptă tatăl care, în a doua secvență a rememorării, va fi găsit mort: iar moartea sa declanșează și dezagregarea întregii familii. Mircea Claudiu și Astrid au plecat în Argentina, Dida, deși îngrijită cu un devotament neașteptat de Tolea, moare și ea, frumoasa Sonia și idealistul Matus pleacă în Palestina. În haosul indiferent al existenței lui Tolea, a cărei formă e dată de fatuitate și fanfaronadă, ancheta (declanșată de o scrisoare a lui Mircea Claudiu, fratele plecat la Buenos Aires)

Scanned with OKEN Scanner

încearcă să reconstituie adevărul acelei morți; iar căutarea martorilor (între ei se ascunde și cel răspunzător de acea moarte, Octavian Cușa: îndrăgostit, pe vremuri, de Sonia, acesta trimisese lui Marcu Vancea o scrisoare de amenințare sigilată cu un ezoteric simbol zoomorf tricefal al timpului, spre a-l determina, indirect, s-o influențeze pe Sonia să nu-l urmeze pe utopicul ei logodnic), interogarea celor ce fuseseră contemporani episodului ce-i marchează viața (pensionarul Gafton, fost ziarist, ajuns un ridicol reclamagiu animat de intenția de a „remedia" micile neajunsuri care, nu-i așa, mai persistă încă, și medicul psihiatru Anton Marga) prilejuiește, totodată, schițarea unor tipologii umane și conturarea unor „medii", cu o marcată înclinație spre lumea „marginalilor" (bolnavii psihici ai doctorului Marga, surdomuții, printre care se ascunde Octavian Cușa, modeștii și mediocrii pensionari etc.). Lămurirea întregii „afaceri" este înscenată printr-o grotescă psihodramă, în care Tolea parodiază *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale în fața lui Anton Marga, pentru a-și comunica și verifica ipotezele.

Elementul de legătură între planul autorului-personaj Mynheer și cel al personajului propriu-zis Dominic e dat de Irina (Ira, Ina) iubită a celui dintâi, dar și cunoștință a celui de-al doilea, cu un rol nu tocmai clar în ansamblul narativ (funcția ei se rezolvă oarecum tautologic: „tu care ești tu", îi spune autorul-Mynheer), prin intermediul căreia este introdus în ecuația cărții ultimul ei personaj, lingvistul Alec Ianuli, căsătorit cu frumoasa și perversa Emilia, descrisă ca o ipostaziere biblică a perdiției și, deci, ca personificare simbolică a morții. Ianuli apare, față de agitația adesea sterilă (călăluzită totuși de un scop) a lui Tolea, un spectator retras, a cărui coordonată existențială e dată de o filosofie morală a neimplicării. Un dialog pe această temă între el și doctorul Anton Marga încheie cartea, dar deschide, poate (reluarea sa în transcriere prin cursive tipografice sugerează transferul în planul proiectului literar al lui Mynheer) o nouă perspectivă în interiorul cărții scriitorului-personaj.

Am rezumat (și simplificat, inevitabil) astfel cele aproape cinci sute de pagini ale volumului. În interiorul lor narațiunea nu e niciodată liniară: ea se amplifică printr-o serie de episoade laterale, introducând la rândul lor alte personaje secundare (arivistul bine integrat social Fănică Olaru și bizara mătușă a lui Octavian Cușa sunt cele mai reușite), prin coșmarele lui Tolea, prin divagațiile personajelor, ce întrețin un permanent dialog intertextual între discursul romanesc propriu-zis și operele altor autori (alături de Caragiale, de Martínez Estrada și de Harald Zimmermann, să amintim numele lui Kavafis și al lui Ernesto Sábato al cărui puter-

Scanned with OKEN Scanner

nic roman *Despre eroi și morminte*, comentat altădată eseistic de Norman Manea, nu rămâne fără consecințe asupra infrastructurilor romanești centrale de lumea surdomuților), în fine prin reluările și punctările redactării, ce valorifică tehnici ale racursiului epic și permit focalizări ale narațiunii și ale atitudinii auctoriale. Cartea este o construcție ambițioasă iar principalele ei atuuri rezidă în redactarea alertă, sincopată, în efectul parabolic prin care se compun personajele (o tehnică cinematografică e adesea folosită în introducerea lor, prin schimbarea perspectivelor, a unghiurilor narative sub care sunt văzute); între ele, Tolea va sugera, poate, comentatorilor aproprieri de unele personaje ale lui Nicolae Breban (din *Bunavestire* și *Don Juan*). Proiectul naratorului merge, desigur, mai departe decât punerea în tramă a unui scenariu, căci interesul pentru psihologie nu este absent nici acum (chiar Tolea, văzut mai ales sub incidență comportamentală, e amplu psihanalizabil), după cum accentele de „psihopatologie" a cotidianului constituie unul din obiectivele autorului într-o anumită măsură. Bine scris și foarte lucrat pe latura compoziției, romanul suferă poate din cauza unei anumite aglomerări a „proiectelor" auctoriale: căci ambivalența ontologică ce sudează planurile principale ale cărții, contextura simbolică și „abisală" vizată în roman, componentele psihologice, comportamentale, epice avute în vedere, dau uneori, prin intricație, o anumită impresie de bruiaj. Dincolo de această senzație (subiectivă, evident), am remarca de fapt tocmai capacitatea lui Norman Manea de a-și „prinde" cititorul, de a produce, cu mijloace ținând de o tehnică narativă relativ sofisticată, o atmosferă romanescă în stare să capteze atenția și s-o țină trează până la sfârșit. Preocuparea scriitorului de a înnoi structurile romanești rămâne în continuare demnă de toată considerația și îi conferă lui Norman Manea o poziție distinctă și clar identificabilă în proza românească de azi.

(1986)

Scanned with OKEN Scanner

JURNAL ÎN „ARCADIA"

După un titlu lung cât un hexametru (*Vară nebună cu bărci albastre*, 1983), Constantin Novac născocește acum altul care e un endecasilab perfect (*Plutind avan pe marea cea adâncă . . .*, Ed. Eminescu, 1987): diferența este că, de data aceasta, ironia se recuperează bine din intensitatea adverbului și din adjectivarea voit naivă. Noul său roman, al patrulea (a mai publicat, pe lângă *Vară nebună . . .*, *Adio Robert*, 1974 și *Separația bunurilor*, 1975) conține, sub pretextul funcțional bine verificat al unei „cărți despre scrierea unei cărți" povestea unui lanț de eșecuri și se înrudește, de aceea, cu cel din 1983. Emil Cautișanu e, până la un punct, o variantă a lui Benito Macavei, protagonistul din *Vară nebună . . .*, sau, mai exact, cei doi au un evident aer de familie. Constantin Novac concepe un foarte interesant gen de antierou, conștient de lașitatea și compromisurile lui, cultivând o adevărată „filosofie a pagubei" (sintagma nu ne aparține*, dar se potrivește aici de minune), ceea ce, în mod ciudat, nu face din el un blazat, căci își mai poate cultiva totuși speranțele, chiar dacă ele sunt până la urmă fără anvergură, situate la orizontul cotidianului. Dacă nu ni s-ar părea incongruentă combinarea de nume, am spune că personajele prozatorului dobrogean (și nu ne gândim aici numai la protagonist, ci și la întreaga „faună" a *Arcadiei)* au ceva din vocația etică fundamentală a celor ale lui Panait Istrati, dar și din pragmatismul resemnat al celor întâlnite prin proza americană (scriitorul întreține în carte un savuros dialog ironic cu Kurt Vonnegut jr., dar numele lui Chandler ar putea fi amintit cu dreptate, în ciuda diferențelor de atmosferă, preocupări, „intrigă" etc.). Dezinvoltura stilistică a scriitorului (expresivitatea argoului se întâlnește aici cu ironia și cu o remarcabilă calitate a construirii unor dialoguri firești, ce se taie precis și eficace) iese din obișnuit; nu simți nicăieri acea cazną alambicată a propozițiilor savante care e pacostea

* Ea intitulează o carte a Sandei Galopența Eretescu (notă din 1994).

Scanned with OKEN Scanner

cea mai mare a unei anumite proze românești contemporane. E o fluență literară, totuși, rezultat al unui efort ascuns, nu simplă transcriere a unui limbaj uzual, căci niciodată „copierea" „realului" n-a avut *ipso facto* expresivitate. Când l-am „descoperit" (pentru uzul propriu și personal) pe prozator (prin *Vară nebună cu bărci albastre),* ceea ce izbea era tocmai cursivitatea scrierii și foarte buna capacitate de a face credibil un personaj (dar aceste calități existau deja în volumele de nuvele ale lui Constantin Novac și în celelalte romane ale sale). Noul roman le confirmă din plin.

„Povestea, jurnal de bord, cronică, roman sau ce-o fi" se articulează ca o rememorare a unei căsnicii ratate, dar ea are mai multe trimiteri și e poate, până la urmă, și bilanțul unei întregi „educații greșite". Emil Cautișanu, scriitorul ajuns la bordul *Arcadiei* pentru o mai lungă călătorie, își recapitulează, cu ironie și amărăciune ascunsă, făcând haz de necaz sau, dimpotrivă, reacționând cu aceeași implicare la faptele reamintite ca în clipa când ele se petreceau, existența de boem întârziat ajuns, printr-un compromis comod, ginerele unui avocat abil și cartofor (un personaj desenat din câteva linii, dar memorabil tocmai prin neinsistența analitică). Andra — e numele soției lui Emil Cautișanu — cedează „insistențelor" unui potentat local, Bazava, și Emil, neînstare să opteze pentru o ruptură, are lașitatea să recurgă tocmai la influența Andrei pentru a obține să se îmbarce pe *Arcadia* și să plece, cum s-ar zice, „în lume". Cartea pe care o scrie la bord nu e o autoanaliză (de fapt romanul se sfârșește tocmai în pragul ei: „Isprăvisem cu ceilalți, separația vreau să zic, și mi se părea că e momentul să încep cu mine"), dar datele indirecte pot fi reorganizate într-un portret exact. Pretextul cel mai bun e dat de împrejurarea, oarecum bizară, a luării la bord a unui ciudat personaj (de care, la țărm, acasă, nimeni nu-și mai amintește apoi), poreclit El Fugitivo, care se dovedește a fi, până la urmă, un *dublu* al protagonistului, obiectivare a conștiinței acestuia și alter ego, critic sau ironic, al lui. Crescut în climatul (bine știut) al unei educații „revoluționare", constând în filme realist-socialiste sovietice și cântece mobilizatoare, cu eroi înălțători și sentimente sublime, Emil nu e atât un nostalgic (genul de nostalgie după propria tinerețe, așa cum apare, de pildă, în *Supraviețuirile* lui Radu Cosașu) cât un produs al acelei formări. Dorința lui de a „corespunde", de a nu lăsa să se „interpreteze", e, de fapt, un conformism colorat cu o vagă boare de idealism, devenit, bineînțeles, anacronic și cu totul inadecvat pentru noua mitologie a „descurcării", pentru mai cinicul pragmatism al lumii pe care, în casa Carabaș sau la bordul *Arcadiei,* are prilejul s-o cunoască, în variante diferite, Emil Cautișanu. Inte-

ligența îl conduce pe prozator spre o soluție de bun simț, care face chiar interesul cărții: căci, să ne imaginăm o clipă ce dezastru (literar) ar fi fost o suprapunere sentimentală a autorului cu Emil Cautișanu (jocul identităților în eul narator e bine condus) și o contrapunere a „idealismului" lui (față de care nu poți simți, oricum, nici o atracție) la pragmatismul celorlalți. Așa, judecățile sunt numai ale protagonistului-autor, și el are prilejul să se reflecte nu numai în oglinzile pe care i le întind propriul său eu obiectivat fantasmatic (El Fugitivo) sau Andra, ci și bătrânul Dimitrie Focșa, un „fost" din anii '50, pătruns de mitul importanței sale în istorie (pe care pretindea s-o „facă"), exclus din mecanism prin chiar logica acestuia (cazul se repetă, cu previzibilă ciclicitate, în Bazavan), care închide elocvent o pilduitoare parabolă. Prozatorul nu apasă asupra sensurilor și semnificațiilor („yes, significance!") decât cu o mână ușoară, în trecere parcă (își încalcă puțin obiceiul prin sublinieri și aluzii numai când e vorba de El Fugitivo, neavând probabil prea multă încredere în perspicacitatea cititorilor săi), și bine face, pentru că aceasta îngăduie circumscrierea lor într-o umanitate credibilă. Așa încât, dacă Bazavan e totuși, o caricatură, Focșa nu este, și personajul are o valoare emblematică de necontestat.

Îndemânarea lui Constantin Novac e notabilă când e să deseneze în linii rapide un personaj. Fără să insiste prea mult asupra lor, speculând potențialul de caracterizare al stereotipiilor, el face din marinarii de pe *Arcadia* o omenire diversă și vie: medicul Doc și „pisicile lui albastre", Master-ul obsedat de paternitate, Chief-ul apatic și indiferent, toți cinicii, mărunții și mai puțin mărunții de pe *Arcadia* (numele navei e, desigur, altă ironie), cu obsesiile lor, cu mărginirea, puerilitatea și potlogăriile lor, cu inevitabila lor cumsecădenie și normalitate, sunt credibili și „autentici" (de o autenticitate — ca să ne înțelegem — literară!). Prozatorul prinde aici de fiecare dată cifrul unei mentalități și surpriza plăcută a cititorului va fi tocmai aceea de a putea s-o confirme în fiecare caz în parte (sau în majoritatea lor). Fără să pretindă că scrie o carte cu „mize", mai și sfătuindu-se cu cititorii săi asupra chipului cum să-și încheie romanul, punând totul sub semnul aventurii personale și fără transpunere ostentativă în emblematic, Constantin Novac dă totuși o carte de mai largă rezonanță. Infrastructura culturală (de pildă, dialogul cu proza lui Joseph Conrad sau Kurt Vonnegut) poate să apară o încercare de a complica, printr-o componentă literară, registrul intertextual al cărții; mai mult, opțiunea relativ insolită pentru proza românească (ea e, cu puține excepții, o „proză de uscat") pentru acest mediu (marea era o obsesie și

Scanned with OKEN Scanner

pentru Benito Macavei, ce se resemna până la urmă să navigheze pe un ghiol) ar împinge și ea, în sfera asociațiilor și conotațiilor, spre o lectură în cheia pitorescului. Estetica pitorescului și insolitului, în linie caracterologică și comportamentală, a fost o (re)descoperire a anilor '60 și, până la un punct, și Constantin Novac îi aparține (are și el, printre marinarii de pe *Arcadia*, „ciudații" și „sucițiî" lui; pitorească, în acest sens, e și Dora-dorada, „hămesita" amantă a lui Cautișanu): dar până la urmă, în ciuda argoului, a mediului, a reminiscențelor, pitorescul e periferic în această carte (cel exotic e de-a dreptul absent: prin roman defilează tot soiul de nume de porturi, orașe și țări, dar, semnificativ, totul se petrece la bord, țărmul rămâne un spațiu interzis și inaccesibil — episodul de la Tyne-dock e revelator — și, în fond, chiar El Fugitivo nu e altceva decât fantasma unei pulsiuni neduse la împlinire). Romanul se citește ca o analiză a unei umanități cotidiene și nici dezinvoltura, ironia și pitorescul (cât este) nici recompunerea livrească a ansamblului („Raitărul" — adică scriitorul —, ca personaj ce scrie cartea pe care o citim noi, intrunziunile auctoriale și jocul complice între persoana întâi și persoana a treia) nu deturnează de la această prospecțiune în actualitate, neostentivă, consecventă totuși, care dă chiar sensul ficțiunii de față.

Am avut de mai multă vreme sentimentul că volumele lui Constantin Novac nu sunt îndeajuns (sau îndeajuns de atent) citite și discutate. *Plutind avan pe marea cea adâncă* (ce titlu!) e un roman care trebuie citit, o cale posibilă de pătrundere în lumea unui foarte interesant prozator.

(1987)

Scanned with OKEN Scanner

TEHNICA ABRUPTULUI EPIC

Noul roman al lui Vasile Andru *(Turnul,* Editura Cartea Românească, 1985) urmează schema de succes din *Love story,* ceva mai sofisticată însă și complicată intelectual, fără trivalități și dileme economice, cărora li se substituie aici problematica subliminară a generației până mai ieri tinere, ale cărei frustrări și aspirații le sublimează, până la un punct, personajul central. Persoana a doua, folosită de prozator pentru a-și conduce personajul, e un mijloc de obiectivare; dar să nu ne înșelăm: ca mai totdeauna în astfel de cazuri, acest „tu" este un „eu" și cartea transcrie (uneori transparent) detalii autobiografice sau travestește în limbaj „atropologic" amănunte de viață literară. Mâine tot acest *„terpnos logos"* (cum îl numește în treacăt autorul), tot acest vesel discurs amar va fi un limbaj cifrat: azi îl percepem în toate aluziile lui și-l gustăm pentru că ne implică și, în ciuda aparentei sale frivolități, îl simțim îndreptat spre surprinderea și comunicarea datelor autentice ale lumii prin care trecem. Vasile Andru pare a-și valorifica aici mai puțin experiența de romancier, acumulată, oricum, în registre diferite (simbolic, istoric) în romanele anterioare *(Mirele,* 1975; *Noaptea împăratului,* 1979) și își recuperează mai degrabă datele formației de autor în genul scurt al prozei. Însăși structurarea capitolelor cărții într-un mozaic de episoade (intitulate derutant sau grotesc: *Mocirla ca probă în procesul unui lotus normal; Eternitatea să i-o bagi pe gât; Mintea, acest câine contemporan; Piromanul și măștile; Gros-plan cu capete netăiate* etc.) sugerează că proiectul romancierului a inclus, odată cu subminarea epicului (proces de câteva bune decenii în curs) propunerea unei proze moderne, a *raccourci*-ului epic sau (ca să folosim chiar sintagma autorului) a „tehnicii abruptului epic", a unui discurs narativ interesat tocmai de anularea „discursivității", de eficiența descriptivă (atâta timp cât „stările" predomină în volum asupra „acțiunilor") și narativă. Prozatorul include, bineînțeles, în carte, scurte pasaje autoreferențiale, metanarative; „Dimineață nouă. Te instalezi iarăși la birou,

Scanned with OKEN Scanner

scrii două rânduri la cartea aceasta care se cheamă provizoriu *Cei chemați*, nu-ți place titlul, conotația lui liturgică inițiatică s-a uzat, n-are răsunet în mintea modernă, în țărâna modernă [. . .]. Găsești alt titlu: *Carte la sfârșit de mileniu;* dar încă nu-i timpul său. Ar fi potrivit să se numească *Turnul*. Acum termini capitolul acesta, depuneri de scene, impresii-cuante. Întâmplări frânte, având ceva din natura razei, a luminii curbate de gravitație. O vânătoare de raze, o participare infimă la ceva infim. // Și povestești rar, resturile epicului sunt încă fierbinți. Creierul omului este epic și vechi. Povestești un fulger pe măsură ce el se produce. Un fulger imposibil de corectat. Pur și simplu pentru că nu ai ce corecta la un fulger. Oricât de imperfect ar fi. Oricât de anapoda ar brăzda cerul ca o mâzgălitură electrică". Un program de evoluție „spre simplitate și spre numire obiectivă", într-o proză eliminând „discursivitatea, teoriile, disertația superfluă, abstracțiunea" formula, de altminteri, prozatorul și într-un interviu publicat anul trecut în revista *Vatra* (v. acum antologia lui Aurel Sasu și a Marianei Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, I, Partea I) unde se vorbea, de asemeni, de „o propoziție de gen «fulger mental»".

Toate acestea îndreaptă, firește, atenția spre text: ale cărui inovații sunt uneori foarte „vizibile" (inserturile dialogice sau reflexive, metanarative sau având funcția unui „text în text" apar culese pe coloane înguste, trecerile de la discursul indirect la dialog nu cunosc tranziție sau se fac prin indicarea replicii ca în teatru, meditațiile naratorului implicit apar într-o succesiune abruptă, bruscând punctuația etc.). Despre „experimentalism" s-a mai vorbit în legătură cu proza lui Vasile Andru și autorul a cerut, în esență, să se vadă în el un mijloc și nu un scop, atrăgând atenția asupra substanței narative înseși. Trebuie spus de îndată că recursul la toate aceste mijloace, situate între intenția reală și simplul truc narativ, pasajele de autopersiflare a relatării (prin rimă internă, parodie, citat etc.), *raccourci*-ul epic etc. nu deservesc enunțul, care dobândește o anume ușurință și fluență, formulându-se astfel în răspăr cu „fabula" însăși (romanul are ca axă povestea de dragoste cu Daria Seredinski, medic neurolog, a cărei moarte încheie logic cartea). Stilul șarjat are eficiență comică: „Ora 19. Daria deschide televizorul. Pe ecran apare un domn bine, cu cravată în picățele. Are în mână un ciolan, zice că este un obiect preistoric. Zice că el ca savant are convingerea asta. Agită osul ca să accentueze informația. Zice că e os de strămoș paleolitic, din cuaternar. Zice că la noi s-a descoperit un femur de acum două milioane de ani, aproape contemporan cu australopitecul. Dar al nostru e mai evoluat decât ăla, zice. Mai deștept decât australopi-

Scanned with OKEN Scanner

tecul. Vâna elefanți, pe malul Lacului Getic. Avea un craniu adecvat la realitatea epocii, zice. El făcea multe, cioplea, desfășura activități. Se numește arcanthropus carpaticus. El obișnuia să călătorească între Topoloveni și Valea Dârjovului. Asta era plăcerea lui. Urmează un gros-plan cu omul din cuaternar". Printr-o relatare succintă și nervoasă sau ironică, prozatorul izbutește să comunice o mulțime de fapte. El evocă sfârșitul anilor '60, relatează istoria „marquez-iană" a unchiului Aurelian sau aceea, „siberiană" a altui unchi, scrie succinte fișe de familie pentru Daria sau pentru Eulalia, soția abandonată, schițează viața în redacție, în clinica Dariei sau în sala de tribunal unde oficiază Eulalia, transcrie secvențe de călătorie prin diverse țări, inserează scrisorile prietenilor (sudamericanul Antonio Ruben, salvamontistul Nichifor, debusolatul Ștefan Doga), surprinde în termeni foarte aplicați și credibili gelozia personajului principal etc. Planul, în mare, ar fi punerea în concurență a „textului cărții" și a „textului lumii": decupajul e cinematografic (iar trimiterile la tehnicile scenariului sunt foarte marcate, autorul însuși subliniindu-le prin recursul la un jargon specializat atunci când indică, de pildă, „lentilele" și obiectivele prin care să fie construită / urmărită cutare scenă). Subtextul mai ambițios, al unei recuperări a unui fond mitic, în spiritul unor mai vechi preocupări ale autorului rămâne totuși șters și neclar. Impresia de ansamblu este că prozatorul a cerut prea mult de la cartea sa: și profunzime și ușurință narativă, pentru a surprinde acea „ușurătate de nesusținut a ființei" (ca să traducem — aproximativ — și să parafrazăm titlul unei cărți de Kundera), și subtext și epic „contemporan", și portretizare „de interior" a personajelor și schiță socială. Personajele se lasă identificate, au marca lor proprie, ce le individualizează, dar nu le îngăduie prea multă adâncime. Cartea se citește cu plăcere, pasajele „publice" și „private" (viața în doi, redacția, secvențele cu Eulalia) au credibilitate sau savoare. Câștigul de acum e al fluenței, al eficienței persiflante a relatării și al conciziei propoziționale (căci la nivelul sintaxei ansamblului nu se mai urmărește același ideal ci unul, oarecum opus, deductibil din ideea „depunerii" de scene și imagini-cuante în vederea obținerii unui sens global). În orice caz un lucru este limpede: Vasile Andru refuză fixarea într-o formulă: iar corolarul implicit al acestui refuz trebuie căutat în ipoteca pusă pe cărțile ce vor urma.

(1985)

Scanned with OKEN Scanner

ULTRAREALISMUL UNUI POET CITADIN

Mircea Florin Șandru a debutat în 1974 cu *Elegie pentru puterea orașului*, ce cuprindea o poezie citadină ritmată lent, discret elegiacă: poetul simțea fascinația peisajului urban, natura sa era mai degrabă aceea a grădinilor de la margini, el înregistra „dulcea chemare a vârstei" *(Vârstă)*, alcătuia mici feerii savante *(Pastel)* și își cultiva cu seninătate o melancolie în ultimă instanță stenică. Remarcabilă era de la bun început calitatea stilizării, în timp ce figurația metaforică, parțial coincidentă cu aceea a poeților generației '60 (păsări, cai, ciute labișiene, frigul nichitastănescian), lăsa spațiu suficient originalității autentice a poetului. Versurile ample, recompunând în modernitate muzica relaxantă a pastelurilor lui Vasile Alecsandri („Ce frumos pictam odată, în odăi era lumină / Din culori sărace iarna desfăceam închipuiri / Tu intrai în lumea albă ca-ntr-o apă fără vină / Pești tremurători înoată sub barajele subțiri . . ." — *Pictură)*, inflexiunile tandre, celebrarea discretă a prieteniei, a „obiceiurilor", imaginea de o echilibrată picturalitate („Să ne uităm, orașul cum se cufundă-n cețuri / Vezi, vulpile cu botul cum se ating de sud, / Corăbiile lumii cum se cuprind de ghețuri / Și schiurile iernii lucioase cum se-aud". — *Tablou)* — iată câteva dintre notele din care se aduna profilul poetului și în al doilea volum *(Luminile orașului,* 1975). Consistentă, sugestia citadină dă tonul general: dar în *Melancolia* (1977) se înregistrează deja nu numai „alba liniște a vieții noastre" *(O liniște din cărți)* ci și o imagistică mai vehementă: poetul recurge, în comparații, la note expresioniste *(Orașele)*, se accentuează o componentă retorică, absentă înainte (de pildă în *Voi, oameni ai lumii)*, de-a dreptul moralist-didactică (în *Meditație asupra lumii contemporane, Veacul)* sau declarativă *(Niciodată)*. Totuși, dominanta este încă în linia contemplativă și melancolică de până atunci, cu adausul unei bune poezii livrești *(Faulkner)* și cu o voluptate a celebrării singurătății nocturne a personajului liric. Existau în aceste prime volume, pe fondul, constant păstrat, al peisajului citadin, elemente pentru o

Scanned with OKEN Scanner

poezie a cotidianului: aceasta nu este, bineînțeles, nici invenția și nici apanajul exclusiv al poeților din ultima generație. Inserția cotidianului coincide cu o abandonare treptată a notelor tandru întristate sau melancolice și vocea poetului devine mai energică („Cât timp vei înainta tăcut, singur / Prin pulberea orașului, ca un înger senzorial / Aleargă și bucură-te, plângi și bucură-te / Ziua nu are capăt, cerul e nesfârșit, / Secolul cerebral rămâne în urmă / Aleargă, ești tânăr, ca un animal încordat / Orașul înoată lin în lumina trufașă" — *Lumina trufașă*, în vol. *Flacăra de magneziu*, 1980). Un senzualism năvalnic și macedonskian al sevelor reînnoite coexistă cu infiltrațiile expresioniste *(Câinele)*, în timp ce în alte poezii personajul său nu mai este melancolicul prinț ci „un simplu ziarist", copleșit de treburi foarte cotidiene *(Mari așteptări;* ciclul *Ziarist la Daily Journal)*, poezia însăși nemaifiind concepută drept o calmă scriere a poemului, ci fiind „jocul acesta cumplit, Poezia" *(Fereastra*, în vol. *Flacăra de magneziu)*. De altminteri „poemele despre poem" se înțesesc, devenind de aici încolo o constantă a volumelor lui Mircea Florin Șandru.

Mașina de scris (1981), *Trupuri pe ecranul de radar* (1982 — care antologhează, nemărturisit, plachetele anterioare, printre poezii noi) și *Viața în infraroșu* (1985), cea mai recentă carte a poetului, compun, împreună, o etapă unitară în devenirea sa. Acel acord stabil cu lumea, ce întemeia atitudinea poetică în primele plachete, s-a destrămat: poezia e mai iritată, se naște întrebarea privitoare la șansa poetului „în fața clipei care arde ca flacăra de magneziu" *(Poetul*, în vol. *Mașina de scris*, 1981), prezență neștiută, boala se formulează ca temă pentru neliniște, dicțiunea e mai precipitată, nu se mai vorbește neapărat despre calma armonie urbană, ci despre „viclenia orașului" *(În ordinea cosmică)*, imaginea „tehnologică" și deci „post-modernă" devine predominantă. Expresionismul lingvistic al lui Mircea Florin Șandru nu a eliminat integral acea capacitate a poetului de a formula echilibrat și nici intuiția sensibilă, chiar senzualitatea percepției poetice. Am spune că, în *Mașina de scris*, în *Trupuri pe ecranul de radar* și apoi, definitiv, în *Viața în infraroșu*, această sensibilitate a devenit ultrarealistă: pe ecranul de radar apar mușchii roșii și viscerele sau pleura, animale hăituite îl străbat în goană, și se ajunge chiar la un interes vădit pentru fascinanta proliferare a anorganicului *(Forme în mișcare)*; calmul de altădată lasă locul unie poezii pline de tensiune *(Trupuri în soarele orbitor)*. E o senzorialitate extremă („Simt totul distinct, excitant, dureros." — *Lumină torențială)*, mărginind cu absolutul („La capătul simțurilor mele se află moartea / ca o fiară așteptând în ninsoare." — *La capătul simțurilor)*. Nota bacoviană, ce

Scanned with OKEN Scanner

abia se putea înregistra altădată, devine marcantă („Corbul de fier stă-n cer și plânge / Aerul pare de metal / Îngheață îngerul pe cal / Cu trena lui de fier și sânge / Se sfâșie încet în seară / Păsări cu gheare de metal /Rânjește demonul în stal / Cu gâtul lui frumos de fiară / Până departe se întinde / Marea cu ape de metal / Pe creasta fiecărui val / Un rug de aur se aprinde / În hăul nopții ard egale / Orașe negre de metal / Fluviul imens izbește-n mal / Și-aruncă morții în canale.“ — *Poemul metalic).* O caracteristică o constituie nu numai figurația ezoterică, ca într-un imaginar explodat, ci și încheierile enigmatice, sublimând, de pildă, o rece exaltare: „Femeia se întoarce spre mine / Are ochii mari, unghii albastre, cel mai fabulos animal / Din câte se vor naște vreodată / Șarpele cu ochii lui carismatici sau lynxul / Au o forță mai palidă în privirle lor / Și ea plânge / Pe podeaua domestică / Se rostogolesc perle, elixir și otravă / Un secol trece, un altul vine tăcut cu scăpărătoarele gheare, / Cu umbre necunoscute.“ — *Cel mai fabulos animal).* Retorismul incipient din al treilea volum, aliat acum cu proiectul de deliricizare ce ocupă demersul poetic al lui Mircea Florin Șandru, cuprinde și imagistica recuperată prin inserția în cotidian *(Vino).* Dar structura lirică a poetului își ia revanșa: de pildă în acele poeme unde un puternic sentiment al nopții *(Cu mii de ochi),* al unei singurătăți cosmice sau, dimpotrivă, trăirea plenitudinară a matinalului (Mircea Florin Șandru e un poet al zorilor orașului, când sunetele sunt proaspete și aerul transparent), ocupă întreg spațiul. Dar, cum spuneam, calmul și seninătatea de altădată au dispărut: notația e nevrotică, sub presiunea insuportabilă a conexiunilor existenței: „[. . .] Mii de legături dureroase / O plasă fantastică în care sunt prins, în care corpul se zbate / Secol tehnologic. / Creierul meu ar vrea să se spele, să uite, să se odihnească, să doarmă / Prea multe știri, prea multe sunete, prea multe voci Prea multe fire. O plantă crește încet pe calorifer / Păsări iau foc în aer / Nervii se rup ca niște armuri de sârmă, / Fluviul aleargă, se evaporează în aer.“. Chiar și în multele „poeme despre poem“ apare notația expresionistă („ca un animal spintecat stă poemul în fața mea / Împrăștiate, cuvintele sclipesc în pielea lor violetă“ — *Poemul de sacrificiu).* Mircea Florin Șandru reușește cel mai bine acolo unde traduce într-un limbaj elaborat, prin aglomerare pseudo-sinonimică, senzațiile fruste, ca de pildă în *Ploaia:* „[. . .] Se lasă noaptea. O clipă de puritate / Se naște pe pământ, în apă, în cer / Scurtă, fulgerătoare ca o invazie, ca o fantă / Spălat de lacrimi, de sânge, de fărădelege / Te naști iar, cu trupul tânăr ca marmura, / Pornești iar prin noaptea imensă, prin ploaie / Pe străzi, pe sub stele de fier, prin / Orașul ca un bivol de aur / Inima bate

Scanned with OKEN Scanner

înalt, abia stă suspendată / Începe o nouă zi; te umpli iar / De fărădelege, de ploaie, de sânge, de bale.". *Viața în infraroșu* nu aduce deci schimbări esențiale în imaginea pe care o lăsa poetul începând cu *Flacăra de magneziu* și *Mașina de scris*, adică de la începutul acestui deceniu. Neîndoielnice rămân, în continuare calitatea expresiei precum și accentuarea notelor expresioniste și „ultrarealiste", pe fondul unui citadinism ce și-a pierdut seninătatea constitutivă de altădată.

(1985)

Scanned with OKEN Scanner

CARTEA ȘI TIMPURILE

Dând tot mai larg spațiu „vocii interioare", poezia lui Adrian Popescu rămâne, mai mult ca oricând, în *Călătoria continuă* (Ed. Cartea Românească, 1989) o mărturisire a unei vocații adânci, o întoarcere către evenimentul unic și fulgurant ce înseamnă, în perspectivă pur spirituală, începutul Istoriei. Scenariul epic esențial închis între vestire și salvare e recapitulat mereu pentru funcția sa întremătoare, ca obiect al unei „memorii tenace", găsindu-și în el reazem și justificând o speranță. Tandra aplecare spre ființă, spre natură și „făpturile" ei, era, în primele cărți ale poetului, o mărturie despre percepția senzual-virginală ce-i caracteriza sensibilitatea. Accentuată în sens franciscan (în volumul de acum *Mure* reunește cele două faze), recuperând biograficul și simbolicul, concretul și metafizicul, istoria sacră sau cea simplu cotidiană, această poezie nu și-a pierdut nici o clipă prospețimea. Dacă pregnanța unor imagini a lăsat loc mai mult pentru poemul discursiv, dacă acea consistență muzicală a versului a cedat mai apoi confesiunii, șoptirii, amintirii, aceasta s-a făcut, totuși, e important s-o spunem, fără pierdere pentru substanța poetică însăși.

În *Călătoria continuă* uimirea adolescentului serafic din *Umbria* și din cărțile imediat următoare în fața obiectelor ireductibile ce-și ofereau concretul sugestiv pentru asociații în registrul suav (fragii, zmeura, o scânteie țâșnită de sub roțile trenului, mierea, moneda străveche) se transformă în conștiința globală a unei apartenențe universale la țesutul creatului. Pentru Adrian Popescu, ca și pentru medievalii pe care îi cunoaște bine, universul natural nu este decât o carte cu semne limpezi pentru cine știe să citească, trimițând spre transcendent. O spune și acum în *Cartea:* „Mărunta șopârlă care noaptea pândește / insectele fosforescente iar ziua se răsfață / pe caldele pietre ale zidului dinspre sud / și trenul — negru creion subliniind clar / câmpul greu de mulțimea semințelor / și tu, răbdătorule cititor, imobil călător, / și eu facem parte din Carte.". Seninătatea poeziei lui Adrian Popescu pleacă de la această

Scanned with OKEN Scanner

certitudine dobândită şi ea trebuie să fie bine înţeleasă nu ca extaz şi idilă, ci ca o stare de împăcare ce nu exclude vina, ci o înţelege ca absolvire şi depăşire a ei prin sacrificiul exemplar. E perspectiva din care se cuvine să fie citită şi poezia *Simţul tragicului*, autoscopie şi confesiune fără echivoc a depăşirii tragicului printr-un altceva, dătător de speranţă şi încredere: „Nu sunt un poet tragic şi mă resemnez a nu fi [...] // Nimeni nu-mi poate lua bucuria de a frânge pâinea / zilnică de a-mi bea paharul cu vin lăudând ziua şi noaptea. / Simţul care-mi lipseşte se vede că a fost înlocuit de / un altul.". În directă legătură cu acel „scenariu" mitic întemeietor, tragicul însuşi a fost consumat, odată cu vina. Seninătatea nu înseamnă însă deresponsabilizare etică, absoluţie pe care eul şi-ar da-o sie-şi cu de la sine putere. În *Struguri* el ştie că „numai zvâcnetul arterelor pătrunde / numai culoarea sângelui rezistă vremii"; dar în *Trebuie* această conştiinţă se îmbină cu bucuria mărturisirii, aşa cum o încearcă tăgăduitorul Petru, fericit pe drumul ce-l duce spre carcera Mamertină. Sub acest unghi, chiar *Simţul tragicului* sugerează o dualitate de căi, exemplele sale alternative sunt Simon din Cirene ori „tânărul cavaler" care e, în transcrierea sa, Sf. Gheorghe omorând balaurul, de o parte, ori figura legendară a lui Cristofor purtând copilul pe umeri, a lui Sebastian străpuns de săgeţi, cu alte cuvinte acelea ale mărturiei directe şi energiei, pe de o parte, şi ale blândei şi răbdătoarei supuneri către un ideal, consecvent urmat.

Scenariul mitic şi memoria „tenace" sunt mereu prezente în poeziile din *Călătoria continuă*, în împletire cu nota autobiografică sugestiv recuperată, cu meditaţia morală sau cu confesiunea nedesprinsă de cotidian şi firesc. Ipotetic şi anonim călător în cortegiul magilor *(Cortegiul)*, imaginaţia sa descrie fastuos şi pitoresc, ca în faimoasa pânză a lui Gozzoli, ca în primăverile botticelliene, iradiind tinereţe şi prospeţime *(Anotimp care începe din cojile oului)*, sau desenează conturul nepământesc ale madonelor lui Filippo Lippi *(Tenace memorie)*. „Avuţia mea" — spune el — „sunt aceste roiuri de imagini / la care trudesc vară de vară / aşa cum tinerii plini de forţă şi pricepere / se tocmesc la cosit în poienile muntelui / o zi muncită din zori la apus — o zi / câştigată acolo sus." *(Zile de toamnă)*. Poezia mariană din *Vocea interioară* continuă şi ea acum *(Copila, Şuvoaiele primăverii, Prietenilor mei)*. Între spiritual şi cultural se leagă în *Oglinzile europene*, prima secţiune a volumului, şi, de fapt, în întreaga carte, o punte: trecerea se face sub semnul năzărit lui Constantin, într-o turnantă miraculoasă a Istoriei („In hoc signo" — *Ciment latin:* „Îmi caut fundamentul meu latin / în frăgezimea Europei de-nceputuri / semnul Iubirii

Scanned with OKEN Scanner

scris de Constantin / în zorii bătăliei lung pe scuturi."), dar și sub acela al Unului politinian, într-un fel două simboluri posibile pentru istoria și gândirea acestei părți de Europă, neruptă însă de apusul latin și întemeietoare cultural. Am mai scris despre locul capital ocupat de închipuirea Italiei în poezia lui Adrian Popescu, de la mitul nelocalizabil al Umbriei ideale la Umbria concretă, aspră și franciscană, ale cărei reminiscențe reapar și acum (de pildă în senzația de „bulgăr aspru de țărână), așa cum sunt omniprezente sugestiile spirituale și culturale ale Italiei medievale și renascentiste.

Dar partea cea mai bună a cărții rămâne, totuși, aceea a poeziei personale, a inserției în cotidian. Sunt puțini poeții care să fi reușit, asemeni lui Adrian Popescu, să-și ipostazieze în personaj liric eul poetic. Vârstele lui sunt repertoriate în *Cortegiu:* „De toate îmi amintesc vag dar cu înflăcărare / eu, un biet băiat la început, apoi adolescent / vinovat de câteva rușinoase dezertări / matur în fine și iarăși copil-slujitor.". El e un extraordinar evocator al orelor orașului, al dimineților oarecare tresărind de instantanee speranță *(Anotimp ce începi din cojile oului),* al gesturilor de fiecare zi ce capătă aproape înfățișare rituală și mitică. Alteori trage din întâmplările propriei vieți încheieri morale, în ton calchiat după naive cărți vechi de învățătură („Teamă de hoții care ne fură lucrul nu trebuie să avem / avutul nostru e în locul spre care ne îndreptăm pașii / iar văzduhul va avea grijă să ne îmbrace în cămășile / crinilor de pe coline." *(Întâmplări la Palermo),* sau face, deslușind, în cheie filologică, diversele înțelesuri ale cuvântului „chevalet", corespondențele de cuviință cu povestea alor săi *(Chevalet),* așa cum, în *Poloneza,* recuperează o amintire de familie; altădată se uită peste acoperișe în curtea Fabricii de Pâine și desface de aici o meditație asupra unei posibile transpuneri simbolice a pâinii în însuși „miezul pământului" *(O mașină cu pâine).* Adrian Popescu are, ca nimeni altul, talentul extraordinar de a imprima concretului cotidian o pecete simbolică, reușind să rămână poet până la capăt, în afara oricărui didacticism și a oricărei constrângeri seci și alegorice.

Într-o poezie „ocazională" crezul estetic al generației sale apare astfel subliniat: „noi am fost o generație naivă și blândă / am iubit străzile vechi și catedralele grădinile și / cărțile rare prăvălioarele și locuitorii de la marginea / orașului am crezut că un vers frumos poate face mai bună / fața Istoriei" *(La un echinox de toamnă).* Această idee nu cunoaște dezmințire în carte, dar ea e desigur completată cu imaginea etică a unei conștiințe ce nu poate să-și refuze participarea. *Hronic transilvan* e desigur un semn al acestei

Scanned with OKEN Scanner

întoarceri spre istorie cu un ochi mai puțin senin, încrâncenat de vedere: „Popor martir în carnea mîinii tale / văd floarea crinului cu cele cinci petale / prea bine știu și pietrele și rugii / c-ai pătimit și biruri și refugii. // Înfometat, mereu în lanț, un urs / cu sânge negru-n blana aspră scurs / născut la margine de lume în răscruce / numai tu știi cât omul poate duce. // Ridică-ți ochi, lacrima ți-o zvântă, / o cosmică suflare te frământă; / se va-nălța dac-ai sporit destul / și poruncind: La masa lumii du-l, / e bine copt într-un cuptor de veacuri / și lacrimile-i lacre sunt și lacuri, / să vină mai în față. Dogoarea tuturora / hrănește vâlvătaia. Acum a sa e ora.“. Suavitatea nu exclude limpezimea vederii și nici nu împiedică glasul conștiinței să se exprime.

Călătoria continuă întregește imaginea poeziei de azi a lui Adrian Popescu, așa cum se arătase mai ales în *Vocea interioară*. Noua sa carte e una din cele mai frumoase din câte au apărut în acest an.

(1989)

Scanned with OKEN Scanner

RENAȘTEREA POETULUI CA „METAFORĂ"

Trecuseră ani destul de mulți de când Dumitru M. Ion nu mai publicase un volum de versuri. Tăcerea a fost aparentă, căci între timp poetul a scris alte cărți sau a tradus intens, un gen de muncă crezut a fi foarte la îndemână numai de către cine nu l-a încercat niciodată, exercițiu de înstrăinare ce a făcut cu atât mai așteptată „reîntoarcerea" sa la sine. *Ioan Metafora* (Ed. Cartea Românească, 1986) înseamnă, în mai multe sensuri, o astfel de reîntoarcere, echivalând aproape cu o „renaștere". Ar fi exagerat să se vadă în carte o ruptură categorică față de poezia anterioară a lui Dumitru M. Ion de la *Iadeș* (1967), volumul precocelui său debut, la *Orgoliile* (1974). Antologia poetică *Vânătorile* (1981) încheia o primă mare etapă a scrisului său: tentația ermetică, înscenarea fastuoasă a actului însuși al poeziei, „aroma" de vechime bizantin-orientală, „culoarea" balcanică (termenii formează o pereche caracteristică pentru lirica poetului și, adunați la un loc, intitulează una din cărțile sale), percepția livrescă a unui anumit spațiu de cultură, „melancholia", ca stare a unei reverii contemplative, erotica difuză și intensă conotau un domeniu poetic reprezentativ, în care azi putem vedea mai bine trecerea între gustul metaforic caracteristic marii generații '60 a poeziei române și caracterul livresc, cult și rafinat, al liricii deceniului succesiv. Dumitru M. Ion este el însuși un poet-punte, prin această dublă apartenență și totodată o voce singulară prin registrul poetic și chiar prin sfera posibilă a contactelor sale culturale.

În bună măsură *Ioan Metafora* înscenează (termenul e legitim, câtă vreme însăși nașterea poeziei e spectacol) un mit personal: în ipostază autoreferențială (și sacrală, totodată) poetul este, printr-un subtil joc de cuvinte (în care *Io* e pronume, monogram hieratic și siglă princiară sau, citit ca cifră, numărul perfect pitagoreic) „Io cel Nou", renăscut întru poezie. Putem citi toată cartea ca pe un „spectacol interior" al unei contemplări, născute din „orbire de sine", a propriei „himere", zărite „În ficțiunea aceea / Din pei-

Scanned with OKEN Scanner

sajele minții“ (1. *Spectacolul)*. Spectacolul însuși presupune, desigur, dublu taler în balanța himerei, cel puțin doi parteneri. Cel dintâi e actorul, celălalt spectatorul; dar al doilea se răsfrânge, empatic, în primul, primul e, deci, și în acest sens, transpunere, transferare, „metaforă“, „Ioan Metafora“ („Io, Ioan Metafora Io“ — 3. *Ioan Metafora)*, iar cel de-al doilea nu poate rămâne un simplu contemplator, el dă seamă, e „scribul“. „Balanța“ e, desigur, semnul zodiacal al nașterii poetului însuși, simbol al cumpătării și echilibrului, al prudenței și ponderației, găsindu-și echivalentul în Sophrosyne („Ce desfătare să uneltești în păresimi / La fel ca în codrul fastelor zile / Cu dezlegare la fruptul numit / Sophrosyne“, *Sophrosyne)*. Relația dintre termenii hendiadei umane desfăcute în două ipostaze, care e poetul însuși, actor și spectator al propriei himere („Eu sunt Tu, îi șoptești / Prin sita luminii. / — Tu sunt, eu, îți răspunde / Prin hățișul de rase“. — 2. *Monologul Himerei)* este empatică; dar în înaltele peisaje ale luminii și ficțiunii, „în odăile albastre ale Țării de Sus“, se celebrează reunirea euritmică a minții poetice cu Frumusețea (ipostază a erosului).

Ansamblul apare intens alegoric ba, mai mult, totul, de la însăși poziția cărții printre volumele de versuri ale poetului, la structura ei și la dispunerea poemelor vădește o întreagă strategie, întemeiată pe jocuri de obârșie ermetică și pitagoreică. Dumitru M. Ion prelungește în poezia românească modernă exemplul lui Ion Barbu, îmbinând în același discurs liric această propensiune spre arcane, presupunând o veritabilă inițiere, plăcerea construcției mentale și, totodată, gustul „oriental“ stilizat, filtrat în întreaga sa creație. E vorba, cum am spus, de un model, de un reper și de nimic mai mult: căci de la idei la punerea în pagină totul e diferit față de poezia barbiană. Așadar, pe scurt: după șapte ani (1967—1974) de scris au urmat șapte ani de „tăcere“ poetică (1974—1981); a șaptea carte a poetului (socotind, desigur doar volumele sale de poezie) se pune sub semnul Balanței (zodia sub care s-a născut autorul), a cărei cifră e 7; șapte sunt secțiunile în *Ioan Metafora,* adunând la un loc 16 poeme; prima secțiune cuprinde un singur titlu, a II-a, două, a III-a, trei, a IV-a, patru, a V-a, din nou trei, a VI-a, două, a VII-a unul singur, astfel că, însumând, avem până la jumătatea cărții (secțiunile I—IV) faimosul număr mistico-armonic pitagoreic — τετρακτυς(1 + 2 + 3 + 4 = 10), numărul pătrat sugerând perfecțiunea și, la fel, socotind partea a doua a volumului (secțiunile IV—VII). Alte jocuri ale sumei se pot construi socotind poemele cu număr par și impar (marele „tetraktys“ — 36 — se obține

Scanned with OKEN Scanner

adunând poemele cu număr impar și cele cu număr par, 1 + 3 + 5 + 7 + 2 + 4 + 6 + 8 = 36 ale primei jumătăți a cărții — și de fapt ale oricărei jumătăți a ei, în timp ce suma cifrelor lui 16, numărul total de poezii al cărții, e din nou 7), sau făcând adunarea tuturor numerelor de ordine etc. Pentru pitagoreici numărul 10 — tetraktys — reprezenta, cum spune un cunoscut istoric al științelor Greciei antice, Abel Rey, „piatra unghiulară a construcției numerice". Aristotel informează în *Metafizica* despre faptul că el cuprinde vidul și proporția, parul și imparul, nemărginirea și limita — „apeiron" și „peras" —, dar numărul închide, totodată, reflectarea principalelor proporții muzicale (cvarta, cvinta, octava). Recuperată poetic, toată această schelărie ascunsă, ce poate să treacă neobservată cu ușurință, ține de plăcerea pură a construcției mentale dar e, dacă vrem, una din formele posibile pe care le ia libertatea poetului. Răspunde, de altfel, unei la fel de savante, speculare simetrii și „regia" intrărilor celor două „personaje": în *Prologul* cărții „grăiește scribul", în *Epilogul* ei „grăiește Ioan"; pe parcurs inițiativa adresării revine alternativ celor doi, câte o dată în secțiunile II și VI (cuprinzând câte două poeme) și în secțiunile III și V (cuprinzând câte trei), de două ori în secvența centrală (de patru poeme), în timp ce zona terminală și, respectiv, inițială, a secțiunilor III și V (de câte trei poeme fiecare) constă, pe rând, în poezii în care „grăiește Ioan și nu răspunde nimeni" sau „grăiește scribul și nu răspunde nimeni". În fine, cartea poate fi citită de-a lungul mai multor trasee: acela al intervențiilor câte unuia din cele două „personaje", pe secvențe de dialog, de-a lungul itinerariilor marcate „par" sau „impar" (urmând sugestia „decadelor" pitagoreice) etc. etc. Jocul specular se complică deci, prelungind limita riguros trasată de numerele revelatoare din „tetraktys" în nemărginirea oglindirii „față în față" a „personajelor".

Toată această gnoză *sui generis* (în fond suntem călăuziți de „Fructul abstract / De pe spinii Sophiei / Și lunatecul lotus solar" și chemați să contemplăm, „dincolo de limesul umbrelor / În țara barbară numită Lumină" nașterea gândului poetic însuși) poate presupune și alte etalări ale sensului, situabile între intenția reală de ascundere-comunicare a poetului și speculația pură a celui ce „descriptează" (sau crede că o face). Bineînțeles, cititorul poate parcurge poemele dezlegat de orice obligație inițiatică: el va capta, în orice caz, tranziția subtilă de la mitul personal la miturile universale sau de la eu la istorie (Constantin Brâncoveanu, în 8. *Imaginea îngerului*, Mihai Viteazul în 9. *Urmași va avea Frumusețea*,

Scanned with OKEN Scanner

Avram Iancu în 12. *Câmpiile asire*, primii doi evocați aluziv, al treilea numit). Iar dacă *Monologul Himerei* aduce recunoașterea identității de sine a Dublului („Rostești numărul numelui / Și-n rama iluziei Dublul ți-l vezi / Cu genunchii la gură, / Ținând în echilibru Balanța / Încrucișate, mâinile sale / Fac semnu-armoniei"), în *3. Ioan Metafora* se petrece, nominal, identificarea mitică („Ce dor mi se făcuse de tine, Io, / Ioan Botezătorul Ioan, / Ioan Scărarul Ioan, / Ioan Fără Țară Ioan, / Ioan cel Groaznic Ioan, / Ioan Lumina Lumii Ioan, / Ce dor mi se făcuse de tine, / Io, Ioan Metafora Io"), unde numele însuși e rezumatul sintetic al sinelui, al vestirii, ascezei, puterii, cruzimii, exilului etc., siglă a eului și a istoriei, a unului și a multiplelor lui răsfrângeri. Figurația capătă într-o astfel de perspectivă libertatea pe care n-o dă decât fantezia pură, în extaz concentrat. Cine e de pildă, Venus Iudeopterix: poate Salomeea, cerând un sacrificiu de sânge, sau un „negativ" misogin al erosului? Drumul spre cetățile apuse ale Orientului e luminat de o străfulgerare ce condensează istoria; simbolurile sacrale sau ermetice, sigle ale mitului sau ale trecutului (cloșca cu pui, mielul pascal), transcriu în desenul naiv al Inocenței aluzii obscure. Prin astfel de rupturi pe ecranul imaginației poetice se poate identifica în Dumitru M. Ion nu numai un poet al construcției ci și unul al viziunii, „născocind / Descântece, solomonii, poezii", citite peste umăr de un înger indiscret *(Imaginea îngerului)*, alcătuindu-și seriile descendente (cer-pământ-suflet) sau ascendente (gînd-chip-Calea Lactee) ale unor fulgurante imagini, înfloriri ale „Inocenței" sau ale gratuității pure a fanteziei poetice (10. *Pe viu)*. Proiectate în spațiul lăuntric al gândului (unde grăuntele de nisip sapă în pulpa moale de sub craniu, născând perla cuvântului), ori în acela al odăii, imaginile acestea compun rodul unei provocări intensive a inspirației („Sufletul meu, el da, un derviș, / Prin geam își scoate cămila, / Străbate o nomă, o satrapie, / O provincie, un pașalîk. / Se întoarce purificat, cu țărînă pe cap, / Își dă seama că-mi trebuie / O subvenție, un combustibil, / Un număr de aur". — *Dervișul, cămașa de Mossul și scribul)*.

Moda poeziei autoreferențiale bate plinul în cea mai tânără lirică românească, dar numai un cititor pripit ar vedea în *Ioan Metafora* o participare a autorului la o astfel de tematică, deși e vorba și aici despre poet și despre scris. Diferența față de cultorii entuziaști ai metapoemelor e substanțială: căci poetul nu ne invită să coborâm în lumea de hârtie a textului, ci să luăm parte la spectacolul „mortal" din „peisajele minții", acolo unde

Scanned with OKEN Scanner

„lucrează sobolul / Pe viu el își sapă metafora“ și unde poemul nu se elaborează parcă de la sine, ca „text“, ci încorporează, vie, substanțială, ființa celui ce se face el însuși metaforă. Poetul își asumă, fără luări de distanță, dincolo de dedublări și „personaje“, discursul poetic și, rostindu-l, reafirmă o credință ce n-a apus în predominarea subiectului asupra textului, înțeles ca transfer, ca „metaforă“ a eului.

(1986)

Scanned with OKEN Scanner

O ASPRĂ CANDOARE

La al treilea volum de versuri *(Anotimpuri,* Ed. Dacia, 1986), Aurel Șorobetea își prelungește, fără s-o „altereze", dar parcă îngroșând oarecum liniile, experiența poetică din *Apărătorii* (1975) și *Altminteri* (1979). Revin, adică, și „poemele istorice" și poezia de mai marcat accent existențial (ca în *Altminteri)* și lirica reminiscențelor copilăriei și, mai ales, nuanțele ludice, jocul fonetic sau de cuvinte, nu neapărat grațios (ba chiar voit „nemuzical" uneori); versul scurt, prelucrarea prozodiei folclorice, „narativitatea" unor texte, reapar și ele. Între un soi de încrâncenare și o candoare aspră se mișca poetul și înainte, registrul dicțiunii sale întinzându-se între un expresionism lingvistic „ardelenesc" și un „manierism" metaforic și imagistic ce îl situează foarte exact în perimetrul „generației '70" (și al poeziei „echinoxiste"), chiar dacă acest lucru nu a părut evident de la început tuturor criticilor.

Aurel Șorobetea a riscat de altfel în mai multe rânduri neînțelegerea (ceea ce, de altminteri, s-a întâmplat, pentru motive relativ asemănătoare și unor „clasici" ai modernității: de pildă lui Fernando Pessoa când publica *Mensagem):* atunci când scria lungile, (dar suplele) sale „poeme istorice" adnotate din *Apărătorii* preeminența „tematică" a interesului său poetic putea trece înaintea rafinamentului său expresiv cu totul remarcabil. Mai mult, ceea ce era la el un cult sublimat al tradiției putea să pună în umbră tocmai căutarea, latura „experimentală" a poeziei lui, mereu prezentă în toate cărțile sale. Vocea sa a sunat distinct de la început și pariul poetului a fost acela al unei revalorizări a cuvântului rar, arhaic sau regional (și chiar dialectal) și al unei sondări a compatibilității acestuia cu limbajul modern sau chiar cu variantele sale colocviale sau „marginalizate" social. Pe de altă parte, versul scurt, mascând câteodată structuri metrice relativ elaborate sau stilizând tonalitatea populară, nu împiedica compunerea unei sintaxe savant arhaizante. Pe scurt, între expresivitatea directă și „expresionismul" lingvistic Aurel Șorobetea n-a făcut decât să-și

Scanned with OKEN Scanner

afirme credința într-o poezie ce nu poate traduce o „stare de spirit", o amintire sau o emoție, până ce nu devine o „stare de limbaj".

Noul volum păstrează, cel puțin până la un punct, datele inițiale. Poezia „istorică" a trecut totuși într-un con de umbră: siluetele desenate altădată sunt înlocuite acum de evenimente colective, de evocări sintetice *(Sărut de unire, Lănci pe steaguri, Ardealu-e viu*, cea mai reușită din serie, imaginând lupta de la Oarba de Mureș ca pe o confruntare a unui Sfânt Gheorghe ipostaziindu-l pe țăran, cu o „fiară de fiare", *Descriptio Moldaviae).* De menționat că jocul de cuvinte rămâne și în aceste cazuri un recurs constant („fiara de fiare", „moldo-vița"), ca și în poemele despre limba română *(Luându-le mințile, Mai străini, Luare aminte)* ce completează, oarecum, acest compartiment al cărții. Dacă poetul nu mai regăsește totdeauna capacitatea de stilizare și — reluăm cuvântul — rafinamentul din *Apărătorii,* rămâne întreagă autenticitatea unor aderențe netrucate de vreun instinct al conjuncturii. Îl regăsim mai bine, însă, în poezia evocatoare a copilăriei, ce dădea atât în *Apărătorii* cât și în *Altminteri* câteva din piesele de rezistență ale acelor cărți. În *Anotimpuri* figura mitică a bunicului țăran *(Câtă frunză și iarbă)* e un model de echilibru al memoriei afective. Îi face pandant povestea bufă a unui fier de călcat al bunicii *(Iubire de poveste),* scrisă „epic" și recuperând parcă unele accente din acea lirică a obiectului casnic scrisă la noi cu multă constanță de-a lungul acestui secol, de la Ion Minulescu la Emil Brumaru sau la Mircea Cărtărescu (în tot atâtea tonalități diferite). Patina „ardelenească" a evocării îl ferește desigur pe poet de orice umbră de influență. Publicând la intervale destul de largi (e o caracteristică a poeților „echinoxiști"), el își privește desigur propria copilărie și adolescență de la distanțe tot mai mari, de unde și o substanțială modificare de ton. Ceea ce era, în *Apărătorii,* o captare a unei senzualități fruste și totodată filtrate „cultural", ceea ce domina în excelentele erotice din *Altminteri* face loc acum unei nostalgii și unui regret exprimate aproape villonesc: „Am fost și eu cândva un mânz, / acu-s bătrân și pun osânzi, / deprins în frâu, nu foarte strâns, / dar tot supus, deci mai de plâns! // Hei, unde-s anii cei bolânzi, / să bat din nou cale de mânz, / pe unde-au stat cândva orânzi / în iarbă să-mi aștern de prânz, / să-mi vină la ștergar un mânz, / cu ochii-i blânzi / și întrebânzi, / să ii descânt cu-un fir de spânz / — Te păzește, mânzule, / frâu să nu îți spânzure / nime-n lume, mânzule / fugi cât vezi, măi mânzule, / coama să ți-o vânzole / numai vântul, mânzule, / numai vântul, mânzule". *(Cale de mânz).* De prisos să mai spun că și în acest gen de poezie

Scanned with OKEN Scanner

Aurel Șorobetea e în căutarea unui anumit efect fonic particular sau că, pe de altă parte, poate lăsa și în acest registru loc pentru o anume deschidere socială și „ecologică" *(Tocma în vârf, Har)*. Introspecția se traduce comportamental la acest poet care are un simț ascuțit al autenticității și, concomitent, o percepție foarte exactă a valenței ei poetice. Poezia existențială și chiar metafizică inclusă de el în *Anotimpuri* (după o serie de exemple, foarte reprezentative, din *Altminteri)* caută acum noi resurse și le găsește într-o senzație a incantatoriului redată prin repetiții obsesive, cu o exersată artă a jocului lexical exploatat în linie muzicală. Așa, de pildă, în *Adormind* versurile concatenate („capfinidas", ca să folosim un termen tehnic din vechea poezie provensală: căci asemenei strofelor „capfinidas", fiecare vers din această poezie începe prin cuvântul — sau rădăcina cuvântului — ce încheia versul precedent) articulează motivul blagian al somnului înțeles ca o scufundare dincolo de ființă. În contrapunct, același cuvânt-motiv e barochizat în *Somnul,* unde omul-pescar devine el însuși momeală — și vierme — al „somnului de veci" pândind din mâlul vremii. Insistența repetitivă ia o linie armonică în câteva poezii „reversibile" datorită paralelismului și autosuficienței fiecărui vers *(Încetuc, Tot, Nour)* sau una mai strict imitativă (în *Tunel,* de pildă, ritmul reproduce cadența roților trenului: „Zi după zi / și nopți / și nopți / în clătinat / în hâțânat de roți etc" — dar cuvântul din titlu conține, dincolo de contiguitatea tematică, o metaforă a morții). Chiar când include ticurile exprimării curente („de la una la alta", „'om vedea" etc.) poezia existențială și metafizică a autorului *(Mă uit, Întotdeauna, 'om vedea, Apa morților)* îmbină firescul expresiv și tensiunea comunicativă cu elocvența jocului lingvistic.

În fine, alte poezii desfac această alianță: și avem, astfel, pe de o parte texte conținând o figurație alegorică *(Berbecul, Esența,* mai vechea *Imago mundi)* și altele ce se întemeiază fie pe expresivitatea limbajului colocvial *(Iadeș, Cotele apelor Dunării, De-a berbeleacul)* sau pe resursele pure ale foneticii, precum *Onomatopoem*-ul de la sfârșitul cărții sau acest circuit ce o încheie: „Lunea o mai amorțea, / Marțea o cam smiorcăia, / Miercurea se hârjonea, / Joia, las, mai vine ea, / Vinerea cam s-îmbăta, / Sâmbăta se îmbăta, / se-mbăta / și se bătea, / d'a / Duminica, aolio, abia de bea // de își dumnica de leac, de se mai dregea / o lea'. // Lunea le mai moțăia, / Marțea o cam smârcăia, / Miercurea se hârjonea, / Joia, dacă vin erea, / Vinerea mai s-îmbăta, / Sâmbăta se îmbăta, / se-mbăta / și se bătea, / d'a / Duminica, aolio abia de bea / de își dumnica de leac, / de se mai dregea / o lea'. // Lunea o mai amorțea /...../ la lu le lu le lu la". Nu mai comentez jocul în sine

Scanned with OKEN Scanner

(verbele finale conținând fonica numelor inițiale de vers, ligaturile, prezente de altfel și în alte poezii etc.) vreau doar să spun că el nu e totuși pură gratuitate, ci se lasă înțeles cu semnificații mai adânci.

Anotimpuri adună deci, precum se poate vedea — recapitulându-le, insistând, reluând — toate modalitățile poetice încercate de autor până acum, cu o insistență mai mare decât altădată asupra poeticității (și luciditații) imanente limbajului comun. Dacă partea întâi a cărții e unitară atât ca preocupări cât și ca tehnică, cea de-a doua e mai eterogenă și poate că titlul ei ar trebui înțeles metaforic drept o trimitere stilistică și tematică la această varietate. Aș vrea să mai spun totuși că Aurel Șorobetea subordonează tot ceea ce este aparent spirit ludic și joc comunicării: în ciuda oricăror aparențe el crede, în bun spirit ardelenesc, în tranzitivitatea limbajului poetic (de altfel multe din poeziile sale pot fi citite și prin prisma adresei lor sociale). El este un poet personal care interesează întotdeauna prin ceea ce spune, un poet autentic.

(1987)

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA NOUĂ

Scanned with OKEN Scanner

CONSTRUCȚIA IMAGINII

Târziu venită în deceniul debutului ei, Denisa Comănescu îl încheia printr-o carte a cărei linie, fără să întârzie prea mult în popasuri amabile, a părut o clipă să se ralieze mai degrabă zgomotoasei generații ce exploda în cenacluri și reviste studențești la începutul anilor '80. *Izgonirea din Paradis* (1979) este însă, o vedem mai bine acum, o carte deplin aderentă la poetica valului literar care, desprins din euforia ce marcase anii '60 ai poeziei românești, înțelegea să se desfacă din marginea de facilitate devenită, mai apoi, inevitabilă capcană pentru unii din cei mai reprezentativi scriitori ai amintitilor ani. În acea primă carte nu lipseau ezitările, câteva discrete accente de împrumut, un nucleu vitalist sau chiar plăcerea jocului: dar acesta din urmă putea să devină de-a dreptul atroce *(Jocul cu etichete)* și înzestrarea principală a poetei mergea în direcția construirii imaginii, a unei senzualități trecute printr-un necomplezent filtru de sensuri: „O, cum mă las în seara sfârtecată de fructe / prin sticla de lampă saltă vulpea / în crângul de portocali / șoarecii toamnei mă caută beți prin conducte / din ramuri se-apleacă-n mirare / sânii mei vegetali / [. . .] / De-aceea mă las în seara aceasta sfârtecată de fructe / tu scrii la o masă aplecată puțin spre infern / saltă vulpea albastră din ochii tăi / spre desișuri abrupte / unde pletele-mi lungi ca o moarte / pentru dragoste ți le aștern". *(Vulpea albastră).* Dar erau acolo și textele unei desprinderi dureroase de copilărie și o anumită încrâncenare și duritate, o acuitate a percepției, tradusă discursiv în disponibilitățile declarate într-un text ca *Izgonirea din Paradis 1979* (dar v. și *Obsesia biografiei)* sau sublimată în poeme succinte ori de un prozaism calculat, precum acest *Tablou de toamnă:* „Tristețea de doi bani își mușcă limba. / O ciupești de obraz / ca pe o fetiță fardată prea devreme. / Pe femeia de pe bancă o pălmuia / iubitul însingurat / întocmai cum medicul încearcă / să salveze o sinucigașă. / (În jur se adunau tot mai multe frunze / și ziare). / Bărbatul era disperat / vroia s-o alunge — / de parcă sufletul ei

i se agățase / de degete — așa a rămas lângă ea / pân-au dispărut amândoi sub mormanul de frunze și ziare . . .". Acordul poetei cu acest nivel al propriei ei evoluții n-a încetat azi (și cele câteva repere din ultima secțiune a ultimului volum — *În colțul buzelor un vechi sărut* — o confirmă), dar între timp a doua carte *(Cuțitul de argint*, 1983) căuta (fără s-o găsească întotdeauna) calea unei sinteze între discurs și imagine, recurgea la livresc (și e semnificativă trimiterea la Sylvia Plath din *Sylvia*, luată ca posibilă întrupare a unei exasperări foarte conotate: „de la tine / toate poetesele lumii au învățat / să-și includă în biografie și o sinucidere ratată / de parcă tu ai fi fost camera de gazare / ne-ai îndopat prin cleștele de aur al neputinței tale [. . .]"), recupera experiența „optzecistă" a metapoemului *(Îmblânzirea poeziei)* și intertextualității (ea „coopera", de pildă, cu Mircea Ivănescu — menționat, de altfel, și în ultima carte, în *Din Sibiu, Versuri de așezat într-un anume loc din poemul „Coborârea din mașină")* și își accentua predilecția pentru inserarea cotidianității în poezie.

Al treilea termen al ecuației este acum *Barca pe valuri* (Ed. Cartea Românească, 1987), în multe privințe un rezultat al cărților anterioare și, poate, punctul atins al acelei căutate fuziuni de care aminteam mai înainte. Dominanta livrescă e scutul sub care se scrie poezia unei alte vârste (prima secțiune a plachetei se așază sub un titlu împrumutat din Balzac, *Femeia la treizeci de ani)*: mitul Persefonei, al Medeei, al lui Ulisse, al lui Atlas coexistă cu o poezie ce-și alcătuiește imaginea cu un rece rafinament pictural („La zece fazani cade-un iepure / ca niște iesle penele cenușii cu lama înroșită / desprindem blana de pe trupul cald / o statuetă de almandin / fulgi proaspeți se așază pe ochii-ncremeniți / ca o aureolă". — *Ținut sărac).* De aici până la reconversiunea discursiv-parabolică a imaginii mai este numai un pas: „Dar eu am capul spălat / și m-am născut în pace / uniforma de lictor a tatii n-a existat / lipită de zid / descifrez sacadat / căldura unei colonii de rațe sălbatice / pe un lac înghețat. / Liniștea e o limbă de aur. / Rar simt în cerul ars / al gurii / gustul ei de cretă pisată. / Lăsați-mă așa. — *Călătoria unui bard tânăr).* Denisa Comănescu se află în apropierea foarte promițătoare a unei arte a elocvenței eliptice, a litotei ridicate la rangul de principiu constructiv și declarate implicit în poezii unde — *pour une fois* — accentul metapoetic contează cel mai puțin, pentru că expresivitatea decurge integral din montarea unui vers de o rară sugestivitate muzicală și picturală într-un context metapoetic ce-i subliniază prin contrast valoarea evocativă: „Am nevoie de un vers / dă-mi tu unul. / *Pâlpâirea focului în lucernă.* / Aș inventa o zeitate / dar mintea mi-e stearpă /

Scanned with OKEN Scanner

Nici sufletul nu mai ezită / pustiit. / Prost arendaș! Cin' ți-a dat viața asta pe mână? / Cu pietre și bulgări. / Pământul înghite urme de foc. / Dați-mi un vers". — *Hibernare).*

În contrapondere găsim o poezie gnomică și parabolică exploatând metapoetic mitul *(Atlas:* „Peretele acestui poem / se sprijină / de mine. / Vino, tu, / Sisif, / să facem schimbul / preț de un vers"), sau una servindu-se de pretextul narativ-descriptiv pentru a propune o stare de spirit *(Poem sportiv:* „Aceeași secvență nocturnă / prin fereastra fără perdele: / un bătrân întins pe un pat foarte lat. / O femeie spintecă subit cadrul: / trompete și trâmbițe izbindu-se / de muntele lui alb. / Nu-i văd niciodată fața / adorm înainte să-și dezlipească / ziarul de frunte. Între timp / femeia a-ngenunchiat. [. . .]"). Un ochi cinematografic structurează cadrul pentru a-i smulge interpretarea afectivă sau simbolică, dar la Denisa Comănescu orice „înscenare" de acest fel e mai mult un mijloc decât un scop; scopul e totdeauna legat de semantica existențială: în *Peștele* secvența e creată din două-trei linii sigure, pentru ca apoi totul să rămână suspendat și să cadă, parantetic, vocea „metatextuală": „(acestea sunt faptele, aici ar trebui să înceapă / poemul, dar creierul mi-e obosit și prefer să întreb / de ce atâta trudă pentru un somn liniștit?)". Poezia Denisei Comănescu apare de fapt prinsă în plasa unui subtil paradox, ce face ca atunci când ea caută mai mult sensuri, textul să se producă mai ales ca imagine (în *Lumea limbajului* o chiar spune). La cele două capete stau, de o parte, jocul de cuvinte, ludismul pur al limbajului poetic *(Anamorfoză)* și, de alta, conotația sarcastică, rezultată din contrastul fixat între tonalitatea deceptivă bine conturată („felii cenușii de lumină", paloarea femeilor, liniștea de condici și ștampile sunt semnele ei) și titlul glorios *(Visul de aur).*

Pe lângă toate acestea, cartea de acum deschide și un registru direct confesiv, prelungind o linie mai veche, dar și o poezie mai relaxată *(Ars amandi),* cu un desen mai simplu *(Țesătură neîmplinită),* ca și texte compuse din metafore cu totul baroce („Mâncând conserva cu o scoică / nisipul / îmi lustruiește cerul gurii / până devine strălucitor / ca un patinoar / gata să-și primească / unicul patinator". — *O bucurie neiertătoare)* sau scenarii ce pun în contraste elocvente proza cotidiană și mirajul imaginarului *(Robinsonadă).* Tonul e altădată precis și construcția de un limpede antagonism: „Cineva a calculat exact. / Într-o dimineață atât de reală și proaspătă, / încât ochiul ar fi sfâșiat-o / dintr-o privire / dacă putea, am întâlnit o armură / oamenii treceau fără s-o vadă, / a apărut special pentru imaginația mea". *(Provocarea).* Această „eterrealitate" prinzându-și subiecții în „cătușe magnetice" și strecurân-

Scanned with OKEN Scanner

lu-şi „fierul întunecat" în sângele lor, e o metaforă desenată exact a unei existenţe privite fără înduioşare. Poezia Denisei Comănescu se scrie toată între frumuseţea pură a unei instaurări imagistice foarte nete şi o asprime de subtext ce-i subliniază inaderenţa la gratuitate. *Barca pe valuri* nu ascunde, ca titlu, decât prin ironie semnificaţia unei indiferenţe existenţiale. În peisajul torenţial de versificaţie abundentă, vegetaţie cotropitoare greu de stârpit, puţinele cărţi ale Denisei Comănescu stau la un loc cu cele de poezie adevărată, ce dau sentimentul întrematător al efortului asumat al creaţiei.

(1987)

Scanned with OKEN Scanner

INTELIGENȚA POETICĂ

Când insurecțiile poetice încep să intre în matcă (așa cum se întâmplă acum cu aceea produsă de generația '80), se vede mai bine care anume sunt individualitățile cu adevărat notabile, experiențele fertile. La a treia carte de versuri (după *La noapte va ninge*, 1980 și *Orașul cu un singur locuitor*, 1982) Matei Vișniec, unul dintre numele reprezentative ale amintitului val poetic, apasă pe liniile deja trasate de el până aici, revine asupra unor teme, își consolidează, cu alte cuvinte, propria formulă lirică (înscrisă în linia fantezist-ironică a poeziei noastre, descrisă de poeți atât de diferiți totuși, precum G. Topîrceanu, I. Minulescu, Marin Sorescu, N. Prelipceanu). Nu există propriu-zis lucruri care să schimbe imaginea noastră asupra poeziei sale: dar distribuția accentelor e totuși deosebită față de primele cărți. Au dispărut, de pildă, acele inflexiuni sentimentale ce mai puteau fi întâlnite în prima plachetă de versuri, după cum s-au mai restrâns și lungile poeme ce formau materia celei de-a doua. Regăsim, dimpotrivă, constantele poetului, acelea care au făcut posibilă îndată recunoașterea vocii sale în perimetrul celei mai tinere poezii românești.

Cea dintâi dintre aceste particularități e turnura vag narativă sau chiar „dramatică" (în sens propriu, ca înscenare a unui mic episod cu evidente valențe „teatrale") imprimată poeziilor, nu neapărat celor discursive ci chiar (sau mai ales) celor succinte. În *La noapte va ninge* aceste scurte, metaforice anecdote lirice tindeau spre structura parabolei (două exemple, între mai multele posibile: *Despre ochiul drept; Despre dușmanul meu personal).* Parabolele nu lipsesc nici acum: cea mai realizată e cuprinsă în *Corabia;* dar „narațiunea" poetică se va închide în acest recent volum mai degrabă printr-un soi de poantă absurdă, valorificând marcata înclinare a autorului spre umorul negru, debitat în liniște, fără prevenirea cititorului, printr-o trecere de la cea mai cotidiană dintre situații la încheierea cea mai neașteptată. Nu sunt puține poeziile

Scanned with OKEN Scanner

de acest gen în *Înțeleptul de la ora de ceai* (1985): *M-am uitat în buzunarele mele, Felia de pâine, friptura rece și halba de bere, Din viața domnului K. O zi călduroasă de toamnă*. Ca exemplificare, iată al doilea text din lista de mai sus: „Să fii singur să te așezi la o masă / pe terasa pustie / să vină o pasăre și să se așeze / în fața ta pe masa pustie // tu să-i zici du-te, hai, du-te / în curând va trebui să-mi întind aici / felia de pâine, friptura rece și / halba de bere // cronc, cronc să croncănească pasărea / ce orcare, ce orcare, să zici tu // să fie liniște în univers și pasărea / să te mănânce până la ultimul os.". Sugestiile parodiei, când sunt utilizate, au și ele această funcție de a devia aparenta neutralitate a cadrului într-o direcție de nimic pregătită (*Seara la berărie, masa din colț* e un excelent exemplu, ce reia celebrele cuvinte ale lui Caton cel Bătrân). N-ar trebui să se deducă însă din caracterul oarecum fortuit al unor asemenea încheieri, având misiunea de a produce un fel de șoc semantic, gratuitatea lor. Dimpotrivă, rostul lor este, la un poet dominat de inteligență ca Matei Vișniec, îndelung meditat și efectele subtextuale nu întârzie să se facă simțite. Între ele, imaginea unui anume vid existențial, spectrul monotoniei, fantoma singurătății bântuie prin multe din poeziile autorului, dându-le o turnură vag metafizică, precum în tabloul, de o rece ordine și liniște din *„Străzile sunt curate și lungi"* sau în acela, agitat, al sfârșitului de veac descris ca un sfârșit de lume din *Se apropia sfârșitul secolului*. Desigur, componenta de joc poetic a tuturor acestor poezii se păstrează: Matei Vișniec nu se suportă în postura gravă sau solemnă (dar nici în aceea, frecventă la unii colegi de generație, histrionică și bufonă): poeziile sale sunt de aceea paradoxurile unui spirit nu atât flegmatic cât melancolic, dotat cu un puternic simț al umorului, a cărui preocupare primă este aceea de a-și refula sentimentalismul (ca și „nefastele" sale urmări în ordinea confesiunii directe!).

Consecința cea mai importantă a acestei atitudini trebuie considerată în sfera raporturilor dintre eu și lume, dintre aceasta și textul care o cuprinde, o contrazice sau o anulează, substituindu-i-se ca realitate de neocolit. Am avut prilejul altădată să constat cu câtă extraordinară receptivitate a fost citit de către unii poeți ai aceleiași tinere generații lungul text al portughezului Herberto Helder, intitulat *Poemul* sau „poeziile despre poezie" al brazilianului Carlos Drummond de Andrade. În generația nouă a poeziei românești puțini sunt poeții care să nu fi scris măcar un „poem"

Scanned with OKEN Scanner

despre „poem", componenta metapoetică fiind probabil unul din simptomele ce unifică sensibilitatea artistică a celor mai tineri scriitorii români de azi. Matei Vișniec nu face, desigur, excepție: în *Orașul cu un singur locuitor* o amplă secțiune se intitula chiar așa: *Descrierea poemului* („Despre cum îmi scriu poemele / în lungi după-amieze de toamnă / aș fi vrut să vă povestesc câte ceva [. . .]") continuată acum printr-o seamă de titluri în *Înțeleptul la ora de ceai*. Cuvântul se substituie lumii, deci: o spune, în felul său, poetul însuși: „peste cuvântul oraș / plutește cuvântul ceață // cuvântul om / privește / prin cuvântul / fereastră." *(Călătorii sumare)*. Dacă apare, totuși, o diferență față de direcția metaforică anterioară, ea vizează oarecum desolemnizarea „poemului": în volumele precedente acesta apărea ca un soi de entitate supremă, capabilă să-și asume cosmosul, cosmos el însuși; în meta-poeziile de acum nucleul pur ludic predomină, oarecum în linia acelui fermecător sonet al lui Lope de Vega pentru Violante, unde materia sonetului este intenția însăși de a dedica un sonet și deci compunerea acestuia. În toate acestea am putea vedea un foarte viu exemplu literar despre felul cum limbajul poetic se are ca obiect pe sine, e autoreferențial; dar la Matei Vișniec realitatea poeziei se impune în fața vidului de semnificație al concretului existențial, precum în această poezie căreia primul vers îi împrumută titlul: „Târziu de tot / poetul local s-a așezat la o masă / în restaurantul gării // nu mult după aceea / a trecut acceleratul de Bârlad / care nu oprește niciodată // poetul a scos un carnețel unsuros / și a tot scris acolo în tăcere // orele au trecut friguroase / poetul local a cerut mereu câte ceva / bere și apă minerală / bere și apă minerală // toată noaptea a scris și a băut / iar spre dimineață i-a citit chelnerului cu ochii roșii / această poezie.". Același lucru în *Textul* și, desigur, în primul rând în *Poemul care se citește pe sine* unde, bineînțeles: „Poemul se întoarce asupra sa / și începe să se citească pe sine / [. . .] / pe măsură ce poemul se citește pe sine / el se înțelege pe sine / și dispare încet din univers [. . .]".

Înțeleptul la ora de ceai se împarte, ca și prima carte a poetului, în trei secțiuni: acolo *Genetica, Apologetica, Terapeutica*, aici *Viața arhaică, Viața simbolică, Viața concretă*. Nu se poate face o prea riguroasă distincție între aceste secțiuni; dacă ar fi să exprim o simplă preferință, probabil aș înclina spre ansamblul reprezentat de *Viața simbolică*, la care ar trebui să se adauge, din a treia secțiune, cel puțin *Corabia, Din viața domnului K.* și *O zi călduroasă de toamnă*. Unele poezii *(Automatul de limonadă; O plimbare cu*

Scanned with OKEN Scanner

trenul) sunt mai puțin reușite, într-o carte ce confirmă, altminteri calitățile principale ale poetului: inteligența și simțul umorului. Revin în placheta de acum câteva din metaforele lui predilecte: orașul cu un singur locuitor (utopia sa individuală), caii, câinii (dar nu kaii, kâinii, ca mai înainte), orbii. Fluturii din primele volume, începând cu acela, celebru, ce se sinucidea în jarul unei țigări, au dispărut, însă. Metaforele poeților au și ele viața lor: mai lungă, mai scurtă.

(1985)

Scanned with OKEN Scanner

DIN VREMEA LUI MAVROGHENI

După un excelent debut în critică (*Portretul literar*, 1985), Silviu Angelescu apare acum, surprinzător, cu un roman (*Calpuzanii*, Ed. Cartea Românească, 1987), întărind astfel rândurile criticilor care scriu literatură (nu de mult am putut citi foarte frumoasa carte a lui Mihai Zamfir, mai înainte, încă, eseistul și eruditul latinist care este Radu Albala se vădise un remarcabil povestitor). Iar dacă prozatorii de profesie, saturați de epic, se complac uneori într-un fel de estetism al propriului lor meșteșug și își adâncesc preocupările în direcția tehnicilor narative, pierzând parcă gustul „tradițional" pentru povestire, caractere, dialog, descriere, psihologie, evocare, portret etc. (tot atâtea cuvinte aproape intrate în desuetudine în metalimbajul literar), plăcerea povestirii se deschide la chiar teoreticienii literaturii. Și așa cum eseul sau critica scriitorilor sunt câteodată mai vii decât acelea ale „specialiștilor", tocmai pentru că autorii în cauză își fac mai puțin o preocupare din însăși „specialitatea" acestor genuri, și proza poate câștiga uneori atunci când devine obiect de interes pentru „neprofesioniști".

Silviu Angelescu recurge la trucul romantic binecunoscut al „manuscrisului găsit" și ne încredințează că a descoperit și descifrat — nou Champollion balcanic (comparația, ca și ironia, îi aparțin) — un text în limba paleo-sarmată, referitor, totuși, la întâmplări relativ apropiate de noi, petrecute, anumel, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, și anume în timpul celor câțiva ani ai domniei lui Nicolae Mavrogheni. Prefața *(Deslușiri)* e o „erudită" incursiune în cultura și în limba paleosarmată, justificând „răstălmăcirea" cărții (scris inițial în română, manuscrisul ar fi fost tradus în „paleo-sarmată", ceea ce citim noi fiind retroversiunea, reconstituirea, „răstălmăcirea" autorului) cu argumente de structură profundă a înseși populației vorbitoare a acelei limbi: „Două verbe, *mâr*, însemnând *a râde, a lua peste picior* și *câr*, al cărui echivalent, aproximativ, ar fi românescul *a nega*, dar și *a contesta, a întoarce pe dos, a răstălmăci*, joacă un rol deosebit de important în

Scanned with OKEN Scanner

sistemul limbii paleosarmatice, intrând în componența unui uriaș număr de expresii."; căci, spune autorul, „[. . .] viața rituală a paleosarmaților pare să fi avut la bază acte de o mai mare complexitate, oscilând între atitudinile dualiste și cele duplicitare.". La „tipul psihic" paleosarmat „[. . .] *râsul* și *negația* erau nu numai două atitudini existențiale, ci și elementele fundamentale ale sistemului lor ideologic, operând cu concepte sensibile. Râsul, al cărui resort profund trebuie să fi fost legat de sentimentul de participare mistică la eternitate și nemărginire, era o modalitate de eliberare pentru paleosarmați. Puteau astfel să se sustragă logicii imediate ce controlează realitatea practică și reușeau, la modul metafizic, să depășească mizeria ontologică.". Prefața swiftiană a lui Silviu Angelescu conține un *caveat lector* pe care e bine să ni-l aducem aminte citind volumul: de altminteri, în chiar textul *adespoto* anonimul autor își denunță precauțiile („[. . .] nu am scris povestea limpede, ce-n grai ascuns, ca să-i pătrunză tâlcul numai cei înțelepți și învățați, c-a ajuns vremea să nu se mai încrează omul nici în cămașa lui.").

Scris într-o savuroasă, curgătoare limbă română arhaizantă (ceea ce presupune nu numai un superior mimetism ci o cunoaștere profundă a întregii culturi române vechi, a regulilor retorice ale limbii cronicărești, a ticurilor auctoriale: pildele, formulele sentențioase și pline de înțelepciune, proverbele, „văicărelile" denotând participarea celui ce narează, el tinzând, altminteri, spre „obiectivitate" etc.) romanul se adresează, bineînțeles, și unor surse literare sau documentare de epocă (Pitarul Hristache, Dionisie Eclesiarhul) sau unor tratări moderne (N. Iorga, Al. Elian, C. Giurescu, G. Călinescu și, probabil mulți alții) și amestecă, după formula consacrată a oricărei ficțiuni epice „istorice" personajele istoricește existente (Mavrogheni, Perdicari, Dumitrache Turnavitu, chiar Ienăchiță Văcărescu și alții) cu cele inventate, păstrându-se, astfel, și în termenii unei reconstituiri de epocă, dar lăsând totodată spațiu și pentru extrapolări și extinderi de sens, ficționale sau nu. Silviu Angelescu are în comun cu Eugen Uricaru sau, mai ales, cu Ștefan Agopian, simțul pentru plasticitatea limbii, calitatea stilistică a evocării. Diferența substanțială stă în aerul de pastișă pe care îl îmbracă, aproape programatic, *Calpuzanii*, ceea ce face mereu să se presimtă jocul cărturăresc, finețea erudiției, dar și gratuitatea ei epică: drept care — ca să luăm un exemplu acut — chiar dacă cruzimile apar înfățișate aproape cu umor negru la Ștefan Agopian (în *Tobit* sau în *Sara*), ele au totuși o altă greutate epică decât supliciile la care sunt supuși, în finalul romanului,

Scanned with OKEN Scanner

complotiștii împotriva domnitorului. Dar se poate admira la Silviu Angelescu pasta evocării, pitorescul măsurat al „arătării" personajelor, frumusețea limbii. Cartea e rezumabilă într-o frază: sătui de împilările, capriciile și abuzurile lui Mavrogheni și ale uneltelor sale (Ianache Drakinos, Dumitrache Turnavitu), câțiva boieri și cărturari (Grigoraș Zlătescu ot Zlata, Tănase Harmozek, Sotir Mogojescu ot Glavacioc) în frunte cu bătrânul și eruditul urmaș brâncovenesc Neagu Vlăsceanu zis Triglava, pun la cale falsificarea unor mari cantități de galbeni ce urmează să fie trimise ca tribut Porții, pentru a produce astfel căderea domnului; complotul e descoperit și făptașii sunt executați, cu excepția lui Sotir, care devine haiduc.

Desenul personajelor e plin de culoare: domină, peste toate, malefica figură a lui Mavrogheni. Portretul lui e făcut în acord mai mult cu folclorul și anecdotele ce circulau în epocă și nu cu judecata istorică obiectivă, ce apreciază la domnitor inteligența, curajul, inițiativa instituirii unui fel de oaste națională etc.: dar părerea istoricilor e poate, uneori, prea seacă. Prozatorul construiește imaginea unui fanariot cinic, „om necărturar", sub a cărui stăpânire „înmulțirea legilor" nu duce decât la „înmulțirea lotrilor", ahtiat după mărire și adulări („adunase la dânsul la curte fel de fel de haimanale grecești să-i scrie isprăvile-n condică și să le așeze-n stihuri ca să-i păstreze faima prin veac, că se vedea pre sine cât împărații râmleni de mare."); în vremea sa „se sparg" satele și oamenii fug, fug și boierii peste munți, țara flămânzește, au loc mari cataclisme, dar domnul umblă într-o caretă trasă de cerbi, își înalță calul în divanul domnesc, se aniversează cu „țeremonie mare", pune să se construiască tot felul de „zădărnicii" („Și au zis către boieri să-i dea bani s-aducă meșteri să-i facă șadârvanul, că-ncolo pe toate le isprăvise și numai fântână de-aceea cu apă săritoare n-au avut târgul."), îi constrânge pe poeți să-l proslăvească și, „[. . .] supărat că nici un stihurgos nu s-au aflat să zică despre dânsul cum i-ar fi fost voia, și-au făcut însuși o zicere la praporul oștirii, dară nu din capul lui, ce au luatu de pe la alții și-au alăturat, numai n-au netezit-o bine și-au ieșit cu râcâieli"; tot el, care are slăbicunea de a se lăsa acoperit de „lingării și măguleli" o are și pe aceea de a sta sub înrîurirea doamnei Marioara (trimisă, totuși, în surghiun, până la urmă). Convenția literară a portretelor de domnitori răi, așa cum se formează ea în cronici, e mimată până la perfecțiune de scriitor: să nu uităm că un personaj e și intermediarul său, anonimul autor al manuscrisului găsit, moralist și conservator (ecourile de filosofie luministă ce ajung până în Valahia sunt înregistrate cu mare scârbă: „C-au fost oameni cărturari, vol-

Scanned with OKEN Scanner

teriști, ce tot ziceau de Dumnezeu că nu e, arză-i matca focului! și că toți oamenii deopotrivă sunt."), iubitor de „moșie" și narator „obiectiv" ce nu-și poate ascunde totuși părtinirea față de personajele preferate.

Specialist în „portretul literar", Silviu Angelescu se dovedește inspirat și sugestiv în toate acelea pe care le cuprinde în cartea sa precum și într-o profuzie anecdotică alcătuind, de fapt, materia narativă. Dumitrăchiță Turnavitu, pe lângă viciile și ticăloșia lui, aspiră la mărire și încearcă, de aceea, să deprindă „loghica" pentru a putea ajunge și el în divan: în consecință alcătuiește silogisme strâmbe și compromițătoare de genul „Boier Dudescul nu e Vodă. / Boier Dudescu e om. / Așadară Vodă nu e om.". Rabelaisianul Tănase Harmozek are o vocație pedagogică de tip nastratinesc și e autorul unei năstrușnice teorii filosofico-lingvistice a cărei lectură va stârni desigur delectarea tuturor cititorilor; Grigoraș e trăznit și plin de duh; Ianache Drakinos își ilustrează numele etc. E o anumită naivitate în toată această împărțire a personajelor în buni și răi și ea, în fond, de așezat într-o tradiție a începuturilor narațiunii literare românești, preluată o dată cu limba cronicărească, după cum abundența scenelor boccaccești sau grotești (desfundarea haznalelor domnești, accesul de flatulație al dregătorilor și al domnului însuși) dau nota unui comic gros, totuși nu nepotrivit cu ansamblul, ba chiar dimpotrivă, de interpretat, dacă vrem, prin teoriile lui Bahtin despre râs. De fapt linia epică (și etică) simplă, morala elocventă a fabulei, pitorescul sau culoarea descriptivă, linearitatea personajelor — figuri date și, evident, previzibile în toate gesturile lor, se încorporează toate unei retorici romanești voit mimetice, construită după modéle. Toate aceste date de autenticitate trucată literar, formate în acord cu înseși convențiile impuse de epoca literară căreia ar trebui să-i aparțină „manuscrisul găsit", funcționează convingător în roman. Joc intelectual și pastișă, amuzament cărturăresc și parabolă, romanul lui Silviu Angelescu e o carte plină de umor și de culoare, o reușită.

(1938)

Scanned with OKEN Scanner

UN PROZATOR ȘI NUVELELE SALE „EXEMPLARE"

În clipa când începeam redactarea acestor note, despre Apostol Gurău nu știam mai nimic: dar cartea sa *Ispita mării verzi* (Ed. Cartea Românească, 1986) este atât de bine scrisă încât mă dispensează (cel puțin deocamdată) de orice nevoie de informare biografică. Cele șapte nuvele ce alcătuiesc volumul orbitează în jurul unui același „loc" — un neprecizat oraș-port la Dunăre — și sunt străbătute de aproximativ aceleași personaje. Autorul ne previne într-un succint preambul asupra realității documentare a prototipurilor personajelor sale: „Personajele și întâmplările acestor nuvele au existat în realitate, în spatele lor stau doar câteva mii de pagini de arhivă, un ossuarium; ceea ce urmează pare a fi un Mic Tratat despre Arta Învierii . . .". „Arta" aparține, evident, naratorului, care își resuscită literalmente personajele și întâmplările parcurse de ei pe la începutul acestui veac. Iar în *La Comtesse-Aigrette*, istoria unor procese pentru pământ dintre contesa semi-împământenită prin părțile noastre, Catherine de la Forest-Divonne, și țăranii ce-i iau în arendă moșia, o parte din figurile astfel „însuflețite" de prozator au, în mod unamunian, cuvântul în text, percepând acțiunea scriitorului ca pe o tulburare produsă de o mână străină („Cineva răscolește cenușa stinsă a vieții mele, să fie oare Învierea de Apoi?" — se întreabă Teodor Andronic, parohul ce-i incita pe țărani la răscoală; „Nu știu care scrib îmi tulbură somnul . . ." — se lamentează judecătorul Emanoil Stroici; „Un frate iubitor de oameni îmi dăruiește, fie și pentru câteva clipe, uitata voce?!", exultă interogativ, alt judecător al aceluiași proces, etc.). Intervențiile lor sunt „transcrise" apoi, foarte în spiritul nuvelei ce le precedă, prelungită astfel prin acest ecou. N-aș vrea să se creadă că autorul împinge prea departe un gen de procedee cu care ne-a obișnuit proza românească mai nouă. Poate doar nuvela ce intitulează cartea să pară oarecum excentrică: e vorba aici de un oarecare Florian Cucoli (multe personaje au nume italienești

Scanned with OKEN Scanner

sau franceze, au trăit sau mai trăiesc încă în străinătate: prințul Mario Uzzolo și năvalnica Silvia Verona sau inginerul Charles Guion, în prima nuvelă, *Holeroi* — primul dintre ei apare și în *Prințul senin;* contesa Catherine de la Forest-Divonne, în *La Comtesse-Aigrette,* procuratorul său, Petru Barozzi sau lunga serie de împricinați din procesul de moștenire ce ocupă ultimul text al cărții, *Saboții de purpură),* trăit și el la Florența care, acostat pe stradă de o frumoasă doamnă ce-l confundă cu propriul ei soț și-i comunică, surescitată, despre niște mobile de ocazie găsite de ea, se duce el însuși la cei ce le vindeau. Ajuns acolo, Acel Florian (așa îi spune chiar autorul) constată că proprietarul casei e un cunoscut doctrinar local ce susținea utopia unui „stat monolitic, intolerant și mecanizat, capabil să controleze opiniile, să culpabilizeze permanent pe individ, să păstreze memoria stigmatului, să atomizeze societatea și tot tacâmul.". Acel Florian îi servește bătrânului o lecție de constrângere: după ce-i reproșează „agresiunea" implicită, exercitată prin anunțul de vânzare (pe drumul spre casa respectivă el medita: „«Va să zică, cu hârtiuțele, cu tăblițele, cu reclamele lor, își continua el gândurile, vor să ne tulbure ochii, să ne abată de la contemplarea cerului înalt, a mării verzi?»") el îi închide pe utopist și pe consoarta sa într-un dulap („Vă odihniți bine și aici, în pântecul dulapului ăstuia negru, în care însuși sentimentul libertății lâncezește! strigă Acel Florian, agitându-se și lovind cu picioarele în șifonier. O să vă digere lent, oftă el, bivolul ăsta, așa cum pe mine mă destramă agitația vană a oamenilor din străduțele portuare și . . . ispita mării verzi."). „Simbolurile par transparente, e un fel de purificare de teoriile violente prin act", comentează întâmplarea Remus Orza, personajul ce străbate, unificându-le, cele mai multe dintre nuvele.

Nu lipsește, aici și în alte texte, o tentă de fantastic, abil prinsă într-o epică altminteri evocatoare, aderentă la culoarea vremii „reînviate" prin narațiune. În *Prințul senin* (tot o „povestire în povestire", căci se alcătuiește ca o relatare făcută de bătrâna Valeria Orza nepoatei ei, Panfilia), același Mario Uzzolo, cunoscut și din primele nuvele ale cărții (el e fiul unui principe roman scăpătat, Emmanuele Uzzolo, căsătorit cu o moldoveancă bogată, Caterina Vogoride) face o plimbare călare în lunca Siretului, unde însoțitorul său, Remus Orza, îi arată „un noroi siniliu spuzit de verdeața otrăvită a sărurilor din smârc." („Țăranii îi spun *pielea boului,* prințe, un pământ vorace, mai crud decât nebunia." — îl mai informează el). Plecați mai departe, ei o întâlnesc pe Silvia Verona, o tânără cu un apetit erotic ieșit din comun: aventura ei cu prințul îi este fatală acestuia, căci fata e un soi de sucub; alungată cu

Scanned with OKEN Scanner

biciul de tatăl ei („arendașul Verona [...] coborî voios din trăsura lui cu arcuri moi, urcă cu biciul în mână la primul etaj, forță ușa dormitorului princiar și scoase în lovituri de bici o Silvie lividă, cu părul sclipitor, arzând ca o torță."), chemat în ajutor de valeții prințului, ea îl lasă pe iubitul ei „prăbușit pe spate, neras, aproape gol, cu oasele luminând, cu pielea străvezie, cu venele umflate de sânge albastru, sângele nobil!". Treptat, Mario capătă o culoare sinilie (de unde și porecla din titlu), devine tot mai ciudat, își lasă averea țăranilor din sat și-și întâmpină fratele, pe care nu-l mai recunoaște, cu vorbele adresate de Dante, în primul cânt al *Infernului*, lui Virgiliu. Ca mai peste tot în carte se lasă remarcată expresivitatea limbajului, fraza bogată, racursiul rapid și eficient epic. Autorul demonstrează o competență de prozator în tot felul de domenii (în cel juridic, de pildă, căci și *Testament mistic*, și *La Comtesse Aigrette* și *Saboții de purpură* conțin istoria unor procese, testamente, moșteniri, litigii legate de pământ etc., ceea ce sporește, cu o notă de verosimilitate, farmecul relatării). În primele două nuvele, descrierea foarte aplicată a epidemiei de holeră (în *Holeroi*) sau de tifos exantematic (în *Cer înstelat*) are un realism terificant și, păstrând proporțiile, manzonian, dar și un soi de detașare „obiectivă", venată de ironie și de un discret simț al grotescului. În Remus Orza, personajul central al acestor nuvele, Apostol Gurău creionează un intelectual anarhist și blazat în același timp, dornic să facă „binele" dar parcă desprins de lumea pentru care e gata să se sacrifice. Autorul se complace, pe de altă parte, să reconstituie un cadru de viață provincială de la începutul secolului, cu personajele caracteristice (micii politicieni locali, fetele binecrescute așteptând măritișul, mărunții burghezi cu jocurile lor de cărți după-amiaza etc.), dar o face în spiritul acelui „Mic Tratat despre Arta Învierii", având conștiința clară a exercițiului literar încercat.

Incitat de această primă lectură, am citit și celelalte cărți ale lui Apostol Gurău: volumul de povestiri *Începutul verii astronomice* (1978), recomandat, la timpul său, de Marin Preda, în cuvinte ce n-au nimic convențional, și romanul *Defonia* (1981). Schițe foarte bine scrise, percutante, despre viața unui mare oraș (Galațiul), cu o adresă deosebită în desenul psihologiilor și comportamentelor, pline de nerv, textele din prima carte arătau fără echivoc prozatorul de rasă. Romanul *Defonia* (care preia în corpul său câteva din povestirile primului volum: *Rogojina, Meludric, Unchiul Alec*, transmițând, la rândul său, unele episoade — despre prințul Mario Uzzolo, de pildă — celei de-a treia cărți) e un fel de saga țărănească

Scanned with OKEN Scanner

a anilor '50, fără convenţionalismele prozei de gen scrisă de atâţia nechemaţi în „obsedantul deceniu" şi după el, unde povestea familiei Orza devine una din cele mai lucide mărturii despre destinul ţărănimii într-o epocă dramatică. Deşi şi-a schimbat orizontul tematic în cele trei cărţi ale sale, Apostol Gurău se dovedeşte peste tot un povestitor de evidentă vocaţie şi (dincolo de mici imperfecţiuni, corijabile) un stilist căruia nu-i sunt inaccesibile nici rafinamentul evocării nici robusta pastă realistă. El e un prozator cu totul remarcabil, care trebuie citit şi cunoscut.

(1986)

Scanned with OKEN Scanner

POVESTIRI CONVERGENTE

Horia Ursu face parte din generația mijlocie a prozatorilor de azi: vocația lui literară (cunoscută doar câtorva apropiați) a trecut printr-un proces de ecloziune mai lent, așa încât, deși coleg de facultate cu primii „echinoxiști", el n-a publicat practic în revista universitară clujeană și a parcurs apoi toate avatarurile unui debutant întârziat, zăbovind mai de curând și în purgatoriul volumului colectiv, unde, așa cum se putea sconta, (formula respectivă asigură, în acest sens, toate condițiile) a rămas perfect neobservat. Cu prima sa carte (*Anotimpurile după Zenovie*, Editura Cartea Românească, 1988) nu s-a mai întâmplat însă același lucru, și pe bună dreptate, pentru că este vorba de un volum cu totul remarcabil, asupra căruia s-a pronunțat, exact, Eugen Simion, într-o primă cronică.

Volumul cuprinde șapte texte (cel dintâi, care îi dă și titlul, o întinsă nuvelă, celelalte mai apropiate de dimensiunile unor povestiri), în care o serie de personaje revin, ocupând, pe rând, atenția scriitorului, așa încât, până la urmă, spațiul propus — o mică localitate transilvăneană numită Apud — este, în esență, acela care focalizează privirile. Mici tentații ale acelei proze a bizarului care a fost invenția anilor '60 (gesturi nemotivate, obiceiuri hilare: cutare personaj stă mereu îmbrăcat într-o pufoaică, sau, vizitând micul muzeu din localitate, simte nevoia irepresibilă să se îmbrace într-o armură expusă acolo, altul are în buzunar o cutie cu lilieci cărora le dă drumul în casele pe unde se duce) apar în carte: dar, altminteri, Horia Ursu e ușor de încadrat în generația sa prin eleganța stilistică și printr-o grijă pentru echilibru ce rămân două din caracteristicile ei. Formula aleasă e a unui realism analitic și minuțios, fără ambiții veriste și lipsit de pedanterie, menit mai degrabă să reconstituie un mediu, o atmosferă omenească din care își trag apoi seva și personajele. Prozatorul e atras de existențele obscure, de aspirațiile nelămurite ce se traduc uneori într-un fel de răzvrătire față de previzibil, fără ca ruptura să însemne în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-adevăr o rezolvare. Zenovie, în ciuda vitalității sugerate de numele său, e un tânăr asupra căruia acționează, din dublu sens, o ereditate ce-l dispune spre reverie și contemplație și exemplul de viață oferit de tatăl său vitreg, Semproniu cel Mare, a cărui biografie aventuroasă a sublimat într-o filosofie morală foarte practică, nelipsită de accentele unei originalități de comportament ce-l așează, cum spuneam, alături de „sucițiі" anilor '60. Zenovie fuge de capcana unei vieți tihnite și mărunt burgheze, oferite de căsătoria cu Letca, dar fuge mai ales de condiționările impuse de optica altora asupra propriului său destin. Interesul personajului în aceasta constă: el are revelația faptului că e produsul modului de a vedea și de a crede al celorlalți: intenția primă a căsătoriei e influențată de opinia unui fost tovarăș de detenție (Gușă), un rezultat al deciziei altora fiind chiar profesiunea urmată (Zenovie e șofer pentru că, în ciuda opiniilor înțeleptului negustor evreu Petru Cain, prietenul său, Semproniu cel Mare vrea să dea fiului său vitreg o meserie cu care să se „descurce în viață" și nu-l lasă să-și continue studiile). Soluțiile lui Zenovie sunt delincvența sau fuga (e tentat o clipă să o urmeze pe o fată venită în oraș cu un circ ambulant), și aceasta fără ieșire până la urmă. În Zenovie Horia Ursu a încercat schița unui om fără alternative și, ca variante posibile, intră sub această etichetă și alte personaje. Modelele între care nu se poate opta sunt, în sensul acțiunii, Semproniu cel Mare și în acela al contemplației Petru Cain, figuri caracteristice ale vieții provinciale, ale cărei teme (tihna mic burgheză, bovarismul, ispita aventurii, cârciuma, plictisul, micile evenimente, ambițiile mediocre) apar, bineînțeles, mai peste tot în proza lui Horia Ursu. El desenează, cu intuiție psihologică, mai ales o serie de portrete feminine care, deși stau sub o profuzie de modele, nu sunt mai puțin credibile.

Dacă *Anotimpurile după Zenovie* reprezintă mai degrabă povestea unei înfrângeri, *Maxim* o conține pe aceea a unei victorii paradoxale: personajul titular prinde un somn uriaș, încununare a aspirațiilor sale obscure de a duce la capăt ceva ieșit din obișnuit (după toate înfrângerile administrate de viață: cariera militară mediocră, pierderea Hortensiei, care îl părăsește pentru a se mărita cu un croitor), dar moare înainte să apuce să sărbătorească evenimentul cu prietenii săi, care priviseră cu o invidie prost disimulată în indiferență, întoarcerea în oraș a norocosului pescar. Și Aron, cel din *Propria persoană*, a pierdut o iubită, pe Svetlana, simbol al unei vieți deosebite, paralele celei obișnuite și asigurându-i adevărata identitate omenească. Fuga e ca peste tot recursul la îndemână pentru a scăpa de mediocritate, de bătrânețe, de anoni-

Scanned with OKEN Scanner

mat: fuga Mariei Rachieru, în prima nuvelă, fuga fetei de la circ, fuga Svetlanei (când eșuarea nu e asumată deliberat, ca o fugă inversă, precum în cazul căsătoriei Vivianei din *În preajma țintei care cade*). Reminiscențele din proza sadoveniană a provinciei transpusă în mediu ardelenesc sau chiar din Agârbiceanu se împletesc cu sugestii filtrate din marea literatură rusă, abil transformate și traduse. Încântat de viața pe care o duce e poate doar „artificierul fruntaș" Inocențiu („Nomen atque omen") din *Scrisoare acasă*, al cărui text (ce dă titlul povestirii) devine un soi de succinta cronică naivă a Apudului, în timp ce motivul existențelor frânte reapare în nuvela următoare (*În preajma țintei care cade*), o poveste de dragoste sfârșită prin despărțirea celor doi, Augustin și Viviana, el, indecis, chiar timid, laș, până la urmă, ea bovarică și abandonând lupta împotriva „dilzovării" și a „anihilării voinței de a pleca". Spațiul ales de prozator capătă, de altminteri, mai totdeauna atributele unui loc unde destinele se încheie, ca în *Iarba de argint* sau *Cu soarele în față* (sfârșitul previzibil al tatălui, în prima, moartea lui Hardu, în a doua).

Horia Ursu e un fin observator de psihologii și comportamente: el construiește eliptic, în paralelisme foarte compuse (de pildă, în *Iarba de august*, planul tatălui cel condamnat de o boală care nu iartă și acela al experiențelor erotice ale fiului sunt legate între ele de mantaua protectoare a celui dintâi), alcătuiește motivații insolite și interesante pentru opțiunile și opiniile personajelor (șeful de gară Rachieru înțelege fuga soției sale — după ce, în prealabil, se cufundase în lectura cărților citite de ea — ca pe o experiență livrească a încercării trăiniciei unui sentiment și își concepe lamentabila condiție de părăsit ca pe o victorie, chiar dacă se lasă sugestionat prea mult de același tip omenesc: toate personajele feminine — bine desenate, repetăm — au, în principiu, aceeași chimie sufletească, sunt frumoase, aspiră la iubiri absolute, fiind, în orice caz, superioare prin temperament soților sau iubiților lor). Autorul își construiește dialogurile cu un firesc remarcabil, notațiile sale sunt neutre, sugestive și eficiente. Se pot presupune inhibiții de tot felul în scrisul său: prozatorul redactează probabil cu greutate, nu e un gen spontan ci mai degrabă minuțios și artist, cântărind cu grijă echilibrul fiecărei fraze: ceea ce, departe de a fi totuși un defect, constituie o garanție de seriozitate. Cartea e deci un debut matur și lasă să se întrevadă posibilități (și, probabil, aspirații) mult mai mari decât cele (deloc puține) înfățișate acum. Altfel spus, convergența prozelor din volum ca și alternanțele de planuri din unele povestiri (și mai ales din nuvela titulară) denotă o înclinație spre construcția epică amplă, pentru care prozatorul are cu sigu-

Scanned with OKEN Scanner

ranță aptitudine, așa încât se poate presupune că viitoarele sale cărți vor fi mai probabil romane decât volume de povestiri.

Horia Ursu ne confirmă o părere mai veche, și anume aceea că o generație literară nu se afirmă neapărat într-un interval restrâns de ani și că latențele ei se actualizează în timp (Ștefan Agopian, Ovidiu Moceanu, Bedros Horasangian reprezintă și ei asemenea apariții mai târzii). Sosirea lui printre prozatorii ei este de bun augur și trebuie salutată cu toată bucuria.

(1988)

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTRE „AUTENTICITATE" ȘI „ARTIFICIU"

Îngereasa cu pălărie verde (1983) e un roman al neliniștilor, disperării, resemnării sau abuliei, construit, după modelul muzical al sonatei, din trei părți: temele divergente ale primelor două secțiuni se unifică în cea de-a treia, atenția prozatoarei concentrându-se, pe rând, asupra câte unuia din cele două personaje principale (Vlad Dejan și Cornelia) ale căror destine paralele le urmărește. Un roman cu tineri, fără nimic convențional în atitudinea auctorială, scris într-o frazare accidentată, cu asociații stranii de cuvinte, cu un dialog sincopat, niciodată discursiv, o carte lăsând o neobișnuită senzație de vigoare stilistică și de uimitoare capacitate de a sfida, odată cu convențiile pur literare, un anumit tip de convenționalism tematic la care se simt obligați prozatorii ce abordează vârsta tânără.

În tradiția literaturii noastre alternativele unei astfel de proze au părut a se situa între lilial (Ionel Teodoreanu) și demonic (Mircea Eliade); în proza nouă, personajul tânăr a fost solicitat până la inflație, în asemenea măsură încât deschizi cu teamă cărțile ce i se dedică. Făcând inventarul modalităților posibile ale „romanului unui tânăr", G. Călinescu le vedea substanțial reduse la o „trecere de la amorf la format": o cale a integrării gradate, a adaptării, o trecere de la individualul neformat la forma socială. Refuzul de a o urma constituie cauza tuturor rupturilor interioare ale atâtor „inadaptați", sub unghi psihologic sau social, care populează literatura română. *Îngereasa cu pălărie verde* este însă romanul unei integrări imposibile, al unei structurări ce nu are loc. Vlad Dejan e în același timp abulic și pasionat, vrea și nu vrea să-și facă un rost în viață, are cultul prieteniei și al dragostei, dar se lasă depășit de prilejurile ce i-ar îngădui să se cristalizeze, nu termină nimic, fuge, revine, după impulsurile unei conștiințe în care o formă latentă a disperării se împletește în modul cel mai neașteptat cu un pasionat interes pentru viață. Prozatoarea face o foarte subtilă analiză a dependențelor afective (integral psihanalizabile) ale

Scanned with OKEN Scanner

tânărului față de mama sa (artista ratată Aneta Dejan), creionând în prima secțiune a cărții un portret de grup (Aneta Dejan, Stelian Cerchinschi, Marietta, Andrei Moscalu, Lia, Bucur) cu personaj tânăr, oarecum pe canavaua romanelor neliniștii juvenile, cu o bună mânuire a argoului și a unui dialog viu și credibil. Ea își abandonează personajul în a doua parte a romanului, cea mai tulbure, cuprinzând episodul paralel al biografiei Corneliei, un pandant feminin al lui Vlad Dejan, tânăra „incapabilă să digere fizicul și să se închine psihicului", trăindu-și la un diapazon mai dramatic alienarea. Partea a treia oferă, pe fondul unei dezagregări a grupului de referință (Aneta Dejan, Stelian Cerchinschi și Andrei Moscalu — fiecare în felul său câte un sprijin moral al lui Vlad — pleacă sau hotărăsc să plece definitiv din țară), povestea de dragoste a lui Vlad cu Cristina, protagonistul conturându-se acum ca o neașteptată imagine a fidelității, construite în pofida tuturor ratărilor. Reîntoarcerea Corneliei, la sfârșitul acestei secțiuni, unifică planurile, lăsând cărții un final deschis. Adina Kenereș refuză să tragă morala fabulei: de fapt, în tot acest roman nu „fabula" contează și se impune ci vigoarea caracterizării personajelor și siguranța tonului narativ al autoarei, capacitatea de a întreprinde credibil analiza psihologică și comportamentală, darul observației de amănunt, denotând un talent puțin obișnuit. Dacă am reproșa ceva acestui roman, ar fi nu atât impetuozitatea stilistică dezlănțuită, ci, poate, faptul că uneori aceasta presupune (nu în mod inevitabil) neglijența formulării.

Sub acest unghi, *Rochia de crin* (1985), o carte de nuvele, e mult mai supravegheată, autoarea experimentând aici trei modalități narative diferite și, într-o anumită măsură, chiar divergente. Prima nuvelă *(Terminus)* reia pretextul examinării unei comunități eterogene, temporar reunite într-un spațiu circumscris (satul Crucea, din Deltă, unde au sosit în vilegiatură câțiva turiști): dorințele erotice, ticurile, mediocritatea omului banal, sunt trase în scurte secvențe dialogice sau narative având drept scop creionarea unei mici colectivități omenești. A doua proză *(Micuța)* are ceva vetust prin însăși consistența story-ului ei: este povestea, de amprentă tematică naturalistă, a unei femei trecute de prima tinerețe, o „doamnă" din noua burghezie ce-și umple plictisul printr-un adulter, ajunge chiar la frontiera cu lumea interlopă dar rămâne complet debusolată după moartea soțului ei. Nuvela cea mai reușită din carte, prin finețea psihologică și prin măsura stilistică, ni s-a părut *Rochia*. Autoarea stăpânește uimitor de exact monologul interior și, înscriind în statisticitatea cadrului (un interior de familie „bună") derularea neconstrânsă a meditațiilor lui Dragoș, profe-

Scanned with OKEN Scanner

sorul unui tânăr apatic, abstras de lume (Daniel), ea construiește o secvență de admirabil echilibru compozitiv, demonstrând o evoluție rapidă pe planul modalităților prozei, al tonului și al stilului.

Toate aceste povestiri ale frustrărilor sunt transcrise în moduri expresive distincte. În cea dintâi predomină dialogul, pentru care înzestrarea prozatoarei se vădise încă din primul volum; a doua și a treia pun accentul pe descrierea comportamentală *(Micuța)* și psihologică *(Rochia)*. Ele se deschid, abrupt, printr-o intrare în subiect având caracter anticipativ: sunt începuturi derutante din cauza obscurității în care plutește totul, atât condiția personajelor cât și atitudinea auctorială. Desfășurarea nuvelei devine astfel o clarificare progresivă. Am recitit de fiecare dată, după încheierea lecturii, acele deschideri narative spre a verifica din nou caracterul lor deliberat de strategii ale provocării curiozității cititorului. Dar autoarea nu ajunge, de fapt, la nici o complicitate cu publicul potențial al cărților sale: nu e o scriitoare comodă, iar tonul abrupt, înversunat, ermetic nu facilitează o relație destinsă de lectură. Se denotă aici o siguranță și o hotărâre fără rezerve în urmarea unui drum expresiv propriu.

Romanul mizează mai mult pe autenticitate; nuvelele sunt mai „literare" și demonstrează, cui ar fi avut nevoie de confirmări, că Adina Kenereș scrie uimitor de bine și de sigur: reflecțiile auctoriale, caracterizările, portretele, descrierile, nu au stângăcii, nu sunt banale, iar imperfecțiunile, câte există provin dintr-un exces de personalizare stilistică. Adina Kenereș este una din cel mai clare certitudini ale prozei tinere românești: în puține cazuri am putea fi mai siguri decât acum, făcând o astfel de afirmație.

(1985)

Scanned with OKEN Scanner

UN ROMAN „BURGHEZ"

Un roman burghez sau, dacă ar fi să precizăm nota numai aparent sociologică, un roman mic-burghez, așa s-ar putea califica (slujindu-ne de chiar cuvintele scriitorului, deși nu e sigur că le dăm același înțeles) cartea de debut a lui Florin Sicoe *(Herbert*, Ed. Cartea Românească, 1988). Autorul însuși furnizează copios — așa cum pretinde retorica noii proze românești — interpretări și intenții, își dezvăluie dilemele sau formulează opinii de poetică. Rezumând, ar fi vorba de o luptă cu ceea ce i se pare prozatorului a constitui structura fundamentală, pilonii de rezistență ai prozei tradiționale: „Epicul puternic, Dialogul viu, Personajul memorabil". „Pe care" — adaugă el — „prietenul meu, marele romancier în preajma căruia trăiesc de atâția ani, mi-i amintește aproape în fiecare discuție. Pe care cărțile lui, care au impus o nouă structură de roman, se sprijină. „Marele romancier", semnalat o dată drept „autorul *Buneivestiri*" și evocat în încă două-trei rânduri, este Nicolae Breban și în cele de mai sus ar trebui să citim probabil o voalată declarație de independență. Formația brebaniană a lui Florin Sicoe este totuși clar identificabilă. Așa, de pildă, din valorizarea absolută a vieții, așa cum apare la Nietzsche, Breban a făcut, în alianță cu selecția personajului „atipic", cu ascendențe dostoievskiene, principala afirmație a prozei sale. La tânărul său emul, toată teoria „trupului" ce-și impune voința și trebuie urmat (trupul greoi, inerțial, scufundându-se în neputință, al lui Herbert, cel vivace și dominat de impulsuri obscure al Luizei — „Sunt femeie și tot ce pot face este să mă las dusă de instinctul meu. Căci el nu mă poate trăda", spune ea; ca și metafora trupurilor anatomizate contrastând ca un „memento mori" atroce cu „încrederea" personajelor în propriul lor fond vital), dar și configurația unor personaje secundare (Bubi Vasiliu, cinic experimentator în planul destinelor celorlalți) poartă amprenta distinctă a concepției despre proză a maestrului său. Scopul lui Florin Sicoe este, în mod declarat, acela

Scanned with OKEN Scanner

de a scrie o literatură a nuanțelor, alcătuind descrierea unei ratări. Riscul pe lângă care trece, nu întrutotul nevătămat, tânărul prozator se dovedește a fi acela al încălcării altor teritorii, cu drepturi de proprietate bine delimitate. Din teama de a nu se păstra într-un presupus regim de împovărătoare vasalitate, el pășește, cu oarecare nonșalanță, în zone bătute ale prozei noastre. Așa, de pildă, melancolicul Herbert nu poate să nu deștepte analogii, probabil neprovocate de autor, cu Lucu Silion, fastuosul personaj al lui Ion Vinea, a cărui vocație a ratării, împinsă cu consecvență până la ultimele consecințe, cuprinde aceleași etape: oblomovism, inerție sentimentală, întâlnire cu iubirea unică, devastatoare, apoi decăderea fizică etc. Și Herbert „se pregătea să rateze" din organică voință de a nu se adapta; diferența față de protagonistul romanului lui Vinea, conotat bine de predilecțiile lui „cubiste" de mobilier și de rafinamentul compus al decorului, stă în nostalgia lui, mic burgheză și ea, față de trecut. Fiu și nepot de militari, Herbert are poate o consistentă iluzie a nobleței acestei condiții (scriitorul ne spune la un moment dat că el „era un om demn, cavaler al unui ordin aproape stins, cel al onoarei"; adresându-i-se mai apoi direct: „Tu ești copilul postum al unei clase. Stingher printre ceilalți. Educat în vechiul ei spirit. Prelungind un coșmar, o agonie. Luptând împotriva uitării cu arme copilărești. Și tocmai de aceea te iubesc și te visez. Printre paginile unei cărți. Cu gesturile tale stângace cu tot. Cu ideile demodate, cu demnitatea care nu se mai poartă. Cu credința în iluzoria onoare. Și lupta ta absurdă cu restul întunecat al lumii e de o ridicolă măreție, dar miza lui e minoră de la un cap la altul). Spectaculosul în ratarea lui Lucu Silion venea dintr-o disproporție bine pusă în pagină între pretențiile lui dandistice și mizeria prăbușirii morale și fizice de la sfârșit; la Herbert nu e nimic spectaculos. „El era un «burghez», un ultim burghez [...]", ne spune prozatorul. Herbert e, de fapt, un mic veleitar: a moștenit câteva haine prestigioase și demodate („iubise dintotdeauna trecutul, aerul desuet, lărgimea veșmintelor, marea lor comoditate") de la unchiul său, Alexandru Petallà, cel ce-i dezvăluise „farmecul vieții de burlac", are o garsonieră unde vegetează în intervalul dintre două plimbări în oraș, unde iese pentru a bea o cafea și a privi apatic prin geamul aburit al cafenelelor frigul de afară și cam atât. Vidul personajului e desăvârșit: student îmbătrânit, el arată, în platonul lui cu guler de blană, mai degrabă ca un „majordom" de casă veche, așa cum îl vedea, cu maliție, G. Călinescu pe Mateiu Caragiale, și ne vine foarte greu să ne închipuim în el pe

Scanned with OKEN Scanner

seducătorul propus, într-o primă instanță, de autor. „Firii lui, alcătuirii lui subtile îi fusese hărăzită înțelegerea, dar nu și acțiunea", spune prozatorul: dar Herbert nu e atât un contemplativ, cât un individ cu totul inert, un automat uman fără prea mare complexitate. Inadaptarea lui („Marea ta forță este refuzul adaptării", îi spune scriitorul) provine nu dintr-o superioritate oarecare, ci dintr-o absolută incapacitate de a se contura în vreun fel. Personajul devine credibil însă din clipa când, cuprins de nevroză, părăsit de Luiza, își consumă cu aceeași binevoitoare inerție ratarea. Autorului îi scapă, cu oarecare imprudență, un adjectiv nepotrivit pentru a descrie prostrația eroului sau: soarta lui nu e tragică, ci pur și simplu nu stârnește cititorului nici un afect. Această stare de lucruri nu se datorește în nici un chip lipsei de talent a scriitorului (el e, dimpotrivă, foarte înzestrat) ci unei opțiuni greșite sub raportul inserției personajului în cadru. Prozatorul declară mereu că îi e frică de dialog și că-l evită: rezultatul este că, dacă personajele celelalte se mai exprimă în vreun fel, prin confesiuni (mama lui Herbert, sau Doamna Theresa, bunica lui) sau prin scrisori (Iulia, iubita părăsită a lui Alexandru Petallà, sau tatăl lui Herbert), Herbert rămâne aproape mut pe parcursul întregii cărți (exceptând două-trei situații când ne e înfățișat în vizită la prietenele lui — o chelneriță și o balerină — cărora, ne informează tot scriitorul, le face „elogiul burgheziei"), așa că nu ne putem face nici o idee personală despre subtilitatea lui și trebuie să-l credem mereu pe cuvânt pe autor.

Dar gata cu observațiile: dacă această carte ar fi fost pur și simplu lipsită de calități n-ar fi meritat osteneala de a le formula. Am citit volumul cu mult interes: el aparține, incontestabil, unui scriitor talentat. Faptul în sine că mizează pe o distribuție neconvențională a personajelor (proza cu tineri e cel mai greu de scris) impune. Căci dacă Herbert nu este, poate, ceea ce vrea autorul, adică un supersensibil, un om de o rară delicatețe sufletească, un tip proustian, poate (în exerga cărții stă un citat bine ales din Proust), el rămâne totuși notabil tocmai prin abulie și inerție, iar nevroza și „neputința" lui sunt simptomatice. Dacă Florin Sicoe ar fi lăsat mai în vag propriile lui comentarii sau le-ar fi eliminat pe acelea mai constrângătoare, i-ar fi îngăduit, poate, cititorului său, să-i înțeleagă eroul așa cum se pricepe și nu l-ar mai fi pus în situația de a trebui să măsoare distanța între intenții și realizare. Într-un fel prozatorul are dreptate când spune că Herbert îi scapă din mână: el are fără îndoială contururile unui personaj foarte inte-

Scanned with OKEN Scanner

resant, descris cum e, prin incongruențe („fața lui bătrânicioasă și imobilă", „mâinile puternice"): inert și șovăitor, având nevoie de protecție și totuși puternic prin placiditate. Există apoi în carte fundaluri bine concepute: colonelul Negruzzi și umbrele foștilor ofițeri ce-l secondează, casa bunicii Theresa sau imaginea fugitivă a bunicului țăran — personaje și decoruri ale unei lumi resentimentale. De fapt, din resentimente distilate se compune și latura cea mai autentică psihologic a „burghezului" Herbert, cu nostalgia lui pentru Trecut (scris chiar așa, cu majusculă) și cu cronica lui inadaptare. Sunt apoi schițe feminine (Iulia, Luiza) atent desenate, în ciuda unor situații de roman senzațional (ca să se răzbune pentru pierderea iubirii lui Alexandru, Iulia pleacă la Paris, unde se prostituează și-i expediază apoi fostului iubit scrisori revelatoare, dezvăluindu-i ura și dorința de a nu-l lăsa să-și uite remușcările). Herbert răsfoiește hârtii vechi, rămase de la unchiul său (procedeu călinescian consacrat), își vizitează bunica sau îl caută pe colonelul Negruzzi, și se îmbibă astfel de un trecut ce-i legitimează lipsa dorinței de realizare intelectuală sau omenească. În fond, și combinația de trimiteri posibile e insolită: n-am întâlnit încă o proză contemporană care să pretindă referiri, inadmisibile concomitent, la literatura inadaptabililor (pe linia Vlahuță—Brătescu-Voinești—Cezar Petrescu), la decadentismul crepuscular al lui Mateiu Caragiale și Ion Vinea și la fuziunea de sugestii nietzscheene și dostoievskiene mediată de contactul cu opera lui Nicolae Breban!

Romanul întreprinde cronica unei iubiri devastatoare: temă eternă, cu valabilitate perenă. Scris într-o frază limpede și frumoasă, cu un comentariu auctorial fin și nuanțat (nota retorică scapătă mai ales în interludiile autoreferențiale), construit cu grijă (douăzeci și patru de capitole, fiecare, la rândul lui, compus din câte trei paragrafe; trei planuri de acțiune, — al lui Herbert, al părinților, construit din evocările mamei lui și din scrisorile tatălui, și al lui Alexandru, trasat de scrisorile Iuliei, totul în două registre temporale), romanul are atmosferă și avansează câteva personaje demne de reținut (chiar dacă nu neapărat, sau nu numai, în termenii stabiliți, în regim metafictiv, de autor). Florin Sicoe este cu toată certitudinea un romancier: din dilemele lui, mărturisite (ele emoționează: „Nu știu, nu știu să scriu. N-am vocația construcției. Disec lucrurile prea mult și de aceea romanul meu, ca și cel dinaintea lui, va căpăta o structură neclară. Dar sunt tentat să continuu totuși, viața mea devine searbădă în lipsa scrisului zilnic. Deci am să traversez din nou perioade în care frazele se așternd dureros pe hârtie, ore în care nu cred că se poate înainta. În care

Scanned with OKEN Scanner

îmi dispreţuiesc, copleşit de ironie, primul roman, povestirile, capitolele deja încheiate din *Herbert*. Dezvăluindu-le sarcastic defectele. Atunci strâng din dinţi şi aştept. Pot aştepta oricât, chiar şi o viaţă. Sunt ca Herbert, am stări neclare şi le depăşesc ignorându-le. Aşteptând.“), din îndoielile lui, dar şi din câştigul obţinut pas cu pas, se va ivi cu siguranţă o proză interesantă şi plină de finețe. „Aşteptarea“ sa poate fi plină de surprize nu numai pentru el ci şi, sau mai ales, pentru cititorii săi.

(1988)

Scanned with OKEN Scanner

ÎNCERCAREA PROZATORULUI

Un prozator demn de toată considerația este, de la prima sa carte Răzvan Petrescu *(Grădina de vară,* Ed. Cartea Românească, 1989), provenit, pe cât se pare, din mediul fertil al publicațiilor studențești (a trecut cândva prin gruparea „Universitas"). El scrie proză scurtă, în deplin acord, prin această opțiune, cu noul val al literaturii române, care a redescoperit schița și nuvela — nu și „povestirea", însă —, după ce generațiile anterioare făcuseră din anii '70 un deceniu al romanului. Deosebirile față de colegii săi de debut literar din ultimii ani sunt destul de însemnate, în primul rând datorită faptului că, din cele treisprezece proze (de întindere și valoare diferite) ce alcătuiesc întâiul său volum, lipsește orice urmă de „textualism". Răzvan Petrescu e adeptul unui realism mai tradițional, în registre ce trec de la persistența unor neașteptate reminiscențe naturaliste la o proză „comportamentistă" de influență anglo-saxonă și de la un realism „obiectiv" (incluzând nota sarcastic satirică și schița psihologică) la un soi de neorealism.

Prozatorul a amestecat piesele ca să creeze o mai mare impresie de diversitate: dar în carte se lasă circumscris un grup de texte *(Pik, Plouă pe drum, La bufet,* și, în parte, *Vals!* — acesta din urmă cuprinde aluzii la unele personaje din *Pik)* ce par țăndări ale unui roman având în centru „viața la țară" a unor tineri intelectuali, prinsă în notații necomplezente, cu vagi trimiteri la proza rustică tradițională (țăranii și inteligența satului discutând în *La bufet* nu politică, precum în *Morometii,* ci despre urmările exploziei de la Cernobâl), dar și cu accente de un realism crud, în linia reportajului descărnat al vieții de fiecare zi, ca în faimosul jurnal al doctorului Ulieru, sau cu o ascuțită capacitate de a surprinde degradarea unui limbaj și a mentalităților exprimate de el, ca în capitolele „țărănești" din romanele lui Augustin Buzura. În *Pik,* familia unui medic de țară încearcă să traducă într-o altă lume decât cea „burgheză", orășenească adică, acele convenții ce făceau parte din mărunțele ei valori curente: contrastul e cum nu se

poate mai șocant, invitații (popa Cozianu și coana preoteasă, profesorii satului, notarul Lăzuncă) alcătuiesc un grup pitoresc întruchipând o disperantă lipsă de finețe și chiar brutalitatea pură, ce fac de fapt imposibilă adaptarea printre ei a celor doi soți: „Mă uit la el [Lăzuncă — n.n.] cum îmi mănâncă mâncarea, cum bea din țuica mea, cum îmi dă nevasta la gazeta de perete, cum închide ochii și cum îmi vorbește cu bă doctore. Deschid gura, dar Maria îmi face semn că nu e bine. Așa că rămân cu gura deschisă. Pik începe să latre. Nu pricepe semnele subtile ale Mariei, dar e un câine deștept. Latră în locul meu, de-i ies ochii din orbite". Moartea lui Pik încheie printr-un final à la Brătescu-Voinești nuvela. În *La bufet* incizia realistă e mai apăsată: „bufetul" e spațiul public unde se comentează, adesea grotesc („adu o tărie de-aia, să se usuce atomu") primejdia infectării radioactive, apar personaje naturaliste (estropiatul Bucurică), nota e dezolat-sarcastică („e cunoscut că aici lucrurile se dărâmă, se usucă ori se scorojesc mai repede și aproape întreaga comunitate, vreo cinci mii de suflete, mai crede încă în vârcolaci, zâne și glande vindecabile prin târât în patru labe și înconjurat în această poziție curtea bisericii de treisprezece ori. O imagine asemănătoare, la fel de neidilică, a satului apare în *Plouă pe drum*, dar accentul cade aici pe psihologie (o femeie căzută la pat cu o boală fără scăpare cerșește un cuvânt de speranță de la o tânără doctoriță, copleșită de misiunea ei, care nu poate găsi decât un fals optimism de circumstanță ca să facă față situației). Înclinația lui Răzvan Petrescu pentru consemnarea grotesc realistă și naturalistă apare și în proze de mai mici dimensiuni ca *În stație* (nu tablou neorealist de periferie cu familia mizeră a unui lustragiu) sau *Șansa* (trei muncitori ce sapă un șanț găsesc un craniu omenesc: prilej de a se pune în contrast o lirică trimitere la celebra scenă din Hamlet și nepăsarea scandaloasă în fața morții).

În chiar aceste texte se configurează însă și un interes pentru veșnica temă a neadaptării, a destinelor cenușii, a ratării. Câteva nuvele din carte *(Globul de cristal, Grădina de vară, Vals!, Dincolo)* fac parte din acest posibil ciclu tematic. De fapt, Răzvan Petrescu dovedește o notabilă înclinație pentru consemnarea crepusculară a desuetului și decrepitudinii („Îi vedeam peticiți, mirosind a lavandă, gemând încet atunci când se așezau. Mai mult de trei sferturi din sală era ocupată de femei. Strânse unele într-altele, ca în fața unui pericol, transpirau ușor și așteptau să înceapă filmul. Cu riduri adânci sub valurile de pudră, cu gene false sau fără gene. Acoperite de timp, de sus până jos. De la pălăriile cu forme ciudate, pe care nu le scoteau niciodată, astfel încât erai nevoit să descifrezi subtitrarea printre pene, de la gulerele din blană de vulpe cu un

Scanned with OKEN Scanner

puternic iz de naftalină, până la gleznele diform strânse în pantofi de lac, cu fundă și toc înalt. De obicei pantofii erau scoși cu delicatețe în timpul filmului. Se auzeau atunci niște suspine adânci. // Până în clipa când se stingea lumina sporovăiau neobosite, cu glas scăzut, despre lucruri și întâmplări îndepărtate, modă, moravuri și vreme, vremea care a trecut atât de repede. Rochii lungi, baluri, trăsuri, bărbați sepia, flori de mireasă, tristul sfârșit al unei fete de șaisprezece ani de-acum șaizeci de ani, plaja de la Constanța, cazinoul, străzi de mult dispărute, case de mult dispărute, nenorocitul ăsta de reumatism, excursiile la Baden-Baden, oh, ce oraș, teatrul de altădată, candelabrele, tu îl mai ții minte pe, stai că am uitat cum îl chema, profesorul acela înalt și frumos, aveam un șirag de perle splendid, vecina mea a murit acum două zile și era mai bătrână decât mine cu câteva luni, fotografiile din album, iubitul meu cu decorație la rever, cecul cu trei mii de lei păstrat pentru zile negre în șifonier, nu-ți spun unde, concertele lui Enescu, tineretul de azi, nici un respect, iaurtul, nu mai vine nimeni pe la mine, și proteza asta care mă supără". — *Cinematograf).* În celelalte nuvele miza e mai ambițioasă, trecând dincolo de simpla notație, spre construirea unor personaje. În nuvela titulară *(Grădina de vară)* o „diseuză" la apusul carierei, în *Globul de cristal* fostul profesor de istorie Radu G., ajuns vânzător într-un magazin de încălțăminte, în *Vals!* o profesoară de engleză ce face eforturi disperate să supraviețuiască propriilor ei amintiri, în *Dincolo* un fost virtuoz, trecut prin spitalul de alienați, sunt protagoniștii uneia și aceleiași ratări existențiale, transformată până la urmă în obsesie („Dar ceea ce nu pot suporta, mai mult decât această teamă nesfârșită, e gândul ca nu cumva, prin cine știe ce fenomen, să mă trezesc mâine dimineață bine mersi, ca și cum nu s-ar fi întâmplat nimic, să mă văd nevoit s-o iau de la capăt cu ratele pentru mobilă, copiii care nu mă iubesc, nevasta care nu mă iubește, lumea întreagă care nu mă iubește, drumurile, coniacul, meditația și nopțile, atât de lungi" — gândește Radu G. în *Globul de cristal).* În *Vals!* Cristina P., profesoara trecută de a doua tinerețe, își rememorează trecutul: iubirea neîmplinită pentru dansatorul de step Marcel — care ar fi fost „aventura", proza burgheză a căsătoriei cu George, iubirea excesivă pentru fiul ei Andrei, care a eșuat în alcoolism, și încearcă eroic să facă față singurătății și disperării. Toate aceste nuvele pretind un simț al nuanțelor cu care prozatorul este fără îndoială înzestrat, capacitate de redare credibilă a unui proces interior și a unei psihologii. Atracția pentru rezolvarea sofisticată (accidentul lui Radu G. este aproape un pretext pentru o *regressus ad uterum,* refăcând circuitul naștere-moarte — în *Globul*

Scanned with OKEN Scanner

de cristal; evoluția dinspre normalitatea ternă spre delirul incontrolabil, în *Dincolo)* stă în cumpănă cu o mai modernă încheiere „deschisă" a textelor *(Grădina de vară, Vals!)* și denotă, implicit, în ce măsură Răzvan Petrescu caută și încearcă diverse soluții narative posibile în acest prim volum.

Sunt în carte și texte care puteau să lipsească *(În marș, Tragere de noapte* — simple scene de stagiu militar), ca și mici căderi în capcana literaturizării („Târziu, foarte târziu, vegheam trupul ei gol, fără cusur, cald în căușul somnului. Emanând vise foarte albastre, care se aprindeau și se stingeau prin colțurile camerei". — *Dincolo)* sau chiar în barbarisme (am „pescuit" un „atenționate" în *Cinematograf,* un „concluzionă" în *La bufet).* Există și un anumit umor mimetic de tip anglo-saxon (nu e neapărat un defect), fie în genul Jerome K. Jerome („Am citit într-o revistă că prezența unui asemenea animal are o influență binefăcătoare asupra psihicului. Mai mult chiar asupra sănătății fizice. Lucru care se datorează, probabil, faptului că în decursul mileniilor câinele nu a evoluat. N-a învățat să se cațere în copaci, să se dea jos de-acolo, să apuce o piatră, să o arunce în alți câini etc! A rămas același." —*Pik),* fie în genul prozei americane („Nu-mi ascundeam sticlele și nu e vina mea că pretindeam întotdeauna că le ascund. În fond, încercam doar să nu supăr pe cineva. Îmi dădeam toată silința". — *Globul de cristal)* sau, mai concret, în genul Chandler („Nu știu dacă știți cum zâmbește un câine. E ca un om care nu mușcă". — *Pik),* cu scene unde se vede — chiar dacă nu poate fi identificat cu nume și prenume — un model de a scrie („Se întoarce. Șeful de sală o privea fix. Ai fost în formă în seara asta... Da, și? Da, și nimeni nu te-a ascultat. Stai, stai puțin, nu te ambala... N-am vrut să-ți fac vreo observație... Ai fost în regulă... Numai că, vezi tu, cum să-ți spun, ai grijă... Irina strânse buzele. Adică? Adică vreau să spun că ori îți schimbi repertoriul, ori îți dregi vocea, ori faci în așa fel încât să nu ți se mai rupă rochia în timpul spectacolului, ori... Ori ce? Șeful de sală rămase câteva secunde tăcut. Știi tu, zise el în cele din urmă". — *Grădină de vară).*

În general Răzvan Petrescu scrie bine, cursiv, percutant, alert, cu dialoguri neforțate, credibile, are umor și simț de observație, iar personajele sale au individualitate. El n-are obsesia tipicității, relatează succint și nu iubește canoanele (refuză formula „textualistă" ca și pe aceea a „obsedantului deceniu", din care de-abia dacă se mai păstrează o urmă în *Globul de cristal,* unde Radu G. își pierde postul de profesor de istorie pentru că face lecții neconformiste). E, într-un cuvânt, un scriitor cu personalitate care va trebui să fie urmărit cu toată atenția.

(1989)

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE CUVINTE

La prima sa carte „personală" (după debutul colectiv din *Cinci* — împreună cu R. Bucur, I. Bogdan Lefter, M. Marin, Al. Mușina — din 1982, Bogdan Ghiu *(Manualul autorului,* Ed. Cartea Românească, 1989) rămâne fidel începuturilor sale poetice: el scrie, adică, așa cum spunea Nicolae Manolescu, în prefața volumului colectiv amintit, „poezie despre poezie: despre cuvinte, așadar", în acel registru metaliterar ce alcătuiește una din constantele valului poetic al anilor '80. El este, așadar, ultimul debutant al unei generații poetice pătrunse cu mult aplomb în literatură, impusă prin noutatea limbajului, îndrăzneală, apetență teoretică și un sentiment bine consolidat al grupului literar de apartenență.

Ce deosebire, totuși, între abundența barocă a lui Mircea Cărtărescu și această concizie din care Bogdan Ghiu își face un adevărat program („A scrie înseamnă a nu vorbi, a tăcea. / A te constrânge singur / să taci. / Scriu ca să tac". — *Când nu apari).* Bogdan Ghiu dă astfel o expresie paradoxală unei constante temperamentale (ca pe un taciturn îl semnala N. Manolescu în prefața sa), dar traduce, totodată, pe această cale și opoziția culturală eternă dintre „oral" și „scris", recuperând-o cu o valență diferită decât cea tehnic consacrată. Poetul imaginează o lume nu atât autoreferențială cât areferențială, aflată într-un ceas tăcut al genezei ei pur „scriptice", un spațiu din care orice identitate demiurgică a autorului a fost abolită, absorbit în text. *Misiunea și destinul poetului* se intitulează, ca în „manuale", un poem în proză ce rezumă poetica „textualistă" a autorului: „Îndepărtându-se, ființa i se face din ce în ce mai mică, făptura începe să i se adune, să elimine amănuntele, poetul se face mic de tot, aproape că îl pierdem în zare, pare pierdut. // El se duce să pună pentru noi punct lumii. // Să ne arate până unde ne putem îndepărta și de la ce distanță, privind înapoi, peste umăr. Lumea devine punct, care e deja litera, mare, goală, cu care începe altceva (textul promis). // El se duce să găsească limita promisă până la care mai putem spera să

Scanned with OKEN Scanner

găsim Omul. Dincolo de care totul se scrie de la sine. // «Singur, singur, singur»". Citatul din Bacovia *(Rar)*, ce încheie textul, rămâne ca o amprentă a unei melancolii ce nu mai poate fi spusă, semn pur și interpretare „ironică" și refuncționalizată ce duce singurătatea post-romantică a autorului până la absență.

Avem de-a face cu un „program" ce merge, în spiritul din nou „didactic" al „manualului" și mai departe. Pentru poezia nouă lumea se contrage în text; la Bogdan Ghiu rețeta e, cu blândețe, extremă: „Deci: când nu reușiți să convingeți lumea să devină text, nu încercați să profitați (deși se poate, în general, conta pe el) de cititor; mânați de această dorință, ca și de încăpățânarea (tradițională) de a da de sens înăuntru, în «adâno» («Sapă, frate, sapă, sapă . . .»), nu apăsați, căci s-ar putea să vă treziți în plină lume, nepregătiți . . . // Încercați așadar să scrieți / fără să atingeți hârtia. Dar / cel mai bun lucru pe care l-ați putea face / ar fi / să dați hârtia la o parte, / să o luați din drum . . ." — *Sfaturi (mai mult sau mai puțin) practice*. Lumea referențială și tridimensională, trasă în bidimensionalitatea suprafeței de hârtie („«Micul ospiciu al hârtiei; crește și se înfige în lucruri, tăindu-le în felii subțiri ca și el, pe care le așterne de-a lungul trotuarelor, pereților. Aici cineva urlă și cade în propria gură. Subțirele ospiciu al hârtiei în care am azvârlit, pe când eram mic, imaginea lumii.»" — *Temă)*, pură „scriitură" („Apăsarea de pe fața lumii, cea care ne modelează trăsăturile, devine apăsare, cu mâna, pe hârtie". — *Fizică)* în care „subiectul", „eul" însuși e implicat („Apăs aceste cuvinte pe hârtie. Pe mine cine, ce mă apasă?" — *Fizică)*. Ecran transparent pentru „iluzia" imposibilă *(Încercând să te mai aduc pe lume)* „hârtia" devine astfel motiv central al acestei poezii, suport material al acestui scris „ontologic" instaurator: „lângă tot ce scriu, de cealaltă parte a paginii (pe verso) ești tu. Te ascund și poate te ascunde. Scriind, te (pre) simt, îți simt trupul tremurător, inegal, nemișcat, una cu pământul. Te pipăi. Mă împiedici să scriu corect, frumos. De ce stai sub foaia mea de hârtie, dincolo de ea? Ieși afară, vino deasupra, lângă mine, în locul meu! Îmi susții foaia de hârtie. Contactul nostru e chiar această foaie de hârtie. Textul pe care îl scriu se datorează (mai ales) reliefului trupului tău". *(Legătura dintre noi)*.

În acest regim textual Bogdan Ghiu poate scrie chiar poeme de iubire *(Sensul mic; Către cea din cuvinte)*, abandonându-l uneori pentru a compune chiar poezii „personale" *(Cu fetița mea; Schiță pentru o reverie)*. De fapt ipostaza pur „lirică" a eului poetic nu e abandonată în această carte: ea își găsește însă credibilitatea deplină în această înscriere în orizontul textului, ce conferă identi-

Scanned with OKEN Scanner

tate („Am o propoziție, am un trup". — *Strigăt),* certitudini [„Cuvinte chemate de aceiași oameni, / aceleași cuvinte. / În altă pagină (probabil) acum — pentru a / spune aceleași lucruri —, mâine se vor / întoarce, vor fi din nou la locul lor, / aici. Aceleași cuvinte. Mâine". — *Vacanță. Împrumut;* cf. și *De la început (încercare de a începe*], ce captează chiar perspectiva viitoare, într-un joc paradoxal de-a iluzia, ce nu se poate lipsi de „scriere" („Acum suflu cu putere în pânza paginii, / în jos, / să te ajung din urmă. / Tu ești tot timpul viitorul textului meu. / Ce urmează să spun". — *Acum).*

„Hârtia" și „lumea", suprafața luminoasă, ecranul instaurator și mijlocitor totodată, pe de o parte, și obiectele (mai mult sau mai puțin iluzorii) pe de alta sunt legate așadar de regulile unui joc: „ospiciu" al lumii, dar și involucru al ei, „hârtia" este, până la un punct, aproape o entitate „metafizică", ce transcende obiectele. Dar și acest raport se va sfârși, la un moment dat: devenită obiect printre obiecte, „hârtia" își va fi împlinit menirea și iluzia depășirii obiectualului prin scriptic va trebui să înceteze. *Regulamentul organic,* rezumat aici, e poate o artă poetică, o conștiință a unor limite. Dar, în spiritul unei poezii pentru care a examina convenția poetică echivalează cu a face chiar poezie, „referențialitatea" și „autoreferențialitatea" se confundă la infinit, ceea ce rămâne fiind, în fond, „jocul" inteligent al imaginației: „Cu hârtia acopăr lumea, ca să o protejez și în același timp să n-o văd. Pe hârtie scriu și totodată prin hârtie pipăi, orbește, încercând să ghicesc ce acoperă ea. Hârtia îmi ascunde lumea, fie că în lume este ceva de acoperit, fie că nu. Lumea este împachetată în hârtie, iar eu încerc să scriu, să întocmesc o etichetă corectă. Lumea arată, în hârtie, ca un dar, dar și ca un monument ce nu trebuie decât, oficial, inaugurat, dezvelit, și ca un mort întâmplător, necunoscut, pe stradă. La un moment dat hârtia va fi înlăturată, ea își va fi jucat jocul. În fapt, lăsată deoparte, ea va acoperi imediat, neapărat, în continuare, un alt obiect, care-i este (și mai) străin. Încet-încet, hârtia va deveni ea însăși un obiect printre celelalte, peste care, la rându-i, se va așterne o altă foaie de hârtie, nouă («ca o tăcere»).// De aici încolo, totul se desfășoară uluitor de iute și de previzibil. Obiectul începe să crească. Una într-alta, hârtiile nu mai știu ce conțin, ce acoperă. Se acoperă unele pe altele, se șterg una pe alta, se suprapun, se sfâșie între ele, căutând să-și afle centrul, încercând fiecare să ajungă, într-un fel, prima, în ordinea aderenței ori în cea a lizibilității [...] // La un moment dat va fi neapărat nevoie să așezăm o foaie de hârtie *alături,* în gol, să privim împrejur, aiurea, și să pășim cuminți și atenți într-un nou ciclu". *(Regu-*

Scanned with OKEN Scanner

tamentul organic). Există aici, în orice caz, și o discretă precauție ironică și implicit detașarea de jocul textual evocat într-un indiscerbabil aliaj cu un sentiment al zădărniciei („Versuri. Ce pot fi versurile? / Încă o construcție, un alt ghetou / al cuvintelor". — *Prietenie)* ce poate semnala, prin antifrază, voința de a reumple cu un nou sens poezia însăși care, încetând să mai fie creație, epuizându-se în textualizare și autoreferențialitate, nu poate înceta, totuși, să promită o transcendență. Conștiința „jocului serios" (prezentă în *Poetul-copil*, textul ce încheie cartea) e legată de o nouă instaurare, explicată, din nou paradoxal, prin „tăcere" sau (în *Daniel, Virgil)* prin „pagina albă". Cuvintele intertextuale mediază o relație cu trecutul („[. . .] poetul verbelor mă aruncă în urmă"), tăcerea oferă alte certitudini, mijlocește reflecția („[. . .] tăcerea / mă ține pe loc, mă lasă în pace. Mă / tot gândesc ce vorbe aș putea spune, ar / fi de spus. Mă gândesc liniștit la cuvinte". *(Poetul-copil)*. Fertila „tăcere" întemeiază sensul unui nou cuvânt („Rostul poeților este să devină pagină albă, vie, orbitoare, în care stă îngropat sensul viitoarelor scrieri. [. . .] // Există poeți care nici nu scriu, care nu fac decât să prepare viitoarele pagini albe ale poeziei. — *Daniel, Virgil)*. Poezia, circumstanțial întemeiată („celebrarea" poeților morți Daniel Turcea și Virgil Mazilescu, repere constante pentru noua lirică) nu-și pierde așadar deschiderea „teoretică" și făgăduiește, poate, o reîntemeiere.

Bogdan Ghiu e un poet serios și profund: tot ceea ce ține de ludic și de experimental în „textualismul" său se convertește în reflecție asupra „metapoeziei" înseși, o ridicare la putere ce poate sfârși într-un „altceva" pe care ni-l vor dezvălui, poate, cărțile lui viitoare.

(1989)

Scanned with OKEN Scanner

„SEMNELE“ ESEULUI ȘI „FARMECUL“ POEZIEI

Eseist inteligent și de o supravegheată eleganță în *Semnele timpului* (Ed. Junimea, 1988), poet ce ne invită încă din titlul cărții sale de versuri *(Pharmakon,* Ed. Cartea Românească, 1989) la analogii pline de subtilitate „pharmakon“ înseamnă în limba greacă „leac“, „otravă“ și „fard“ — alegoria copertei sugerează bine cele trei sensuri de bază ale cuvântului — dar și „cântec de magie“, „farmec“ și „cântec“), Liviu Antonesei oferă, prin dublul său debut exemplul unei aspirații de exprimare în toate marile genuri: poezie, proză (secțiunea *Întâmplări cu civili și cărturari* din *Semnele timpului)* și eseu. Vreau să spun de la început că autorul e înzestrat pentru fiecare în parte și că tranziția de la unul la altul se face cu ușurință, dincolo de câteva inerente denivelări (vizibile mai ales între eseurile primei cărți, scrise pe parcursul unei mai lungi perioade de timp).

Semnele timpului e o carte construită din fragmente îmbinate — ne previne autorul — după o ordine nu atât arbitrară cât impusă de necesități subiective imprescriptibile. De altminteri, ca un bun eseist ce se află, Liviu Antonesei împletește rațiunile personale printre cele dictate de logica însăși a subiectelor alese, dar unifică totul în „permanența și infinitatea cărții, bibliotecii, literaturii culturii“. Actualizată sub imperiul unor repere universale (numele lui Borges e invocat adesea, așa cum era previzibil), paginile eseistice și filosofice ale cărții își fixează interesele și sub impulsul fascinației pentru cultură, pe care C. Noica a știut să o transmită atât de bine ultimelor generații ale discipolilor săi. Liviu Antonesei se numără printre ei, dar cuprinderea în același discurs a două modele atât de diferite cum sunt Borges și Noica este ea însăși grăitoare. Eseistul adună în același spațiu ideea de joc și cea de cultură și își mărturisește explicit preferința pentru „scrierile voit nesistematice, notațiile fulgurante, revelațiile ciudat comunicante într-o singură doar emisie a gândirii“. *(Jurnalul în teritoriul culturii).* Preferința, foarte specifică accepției date la noi eseului, trece totuși fără să

Scanned with OKEN Scanner

bage de seamă peste un anumit risc al imposturii pe care tocmai „nesistematicitatea voită" îl poate presupune (nu e, desigur, cazul lui Liviu Antonesei însuși, cititor selectiv și avizat, capabil să surprindă cu multă finețe înrudirea ideilor și să extindă analogiile în pur spirit eseistic). Relația dintre joc, cultură și libertate e, desigur, necesară și nu poți să nu aderi la ceea ce spune autorul în „postulatele și paralogismele" ce o propun: mă întreb numai, nu neapărat de dragul rostirii unei obiecții, nici măcar rostind-o, în fond — dacă nu s-ar putea asuma și poziția opusă, în care nesistematicității putând să adăpostească impostura i s-ar substitui o sistematicitate suplă și rațională, ce n-ar exclude, în fond, nici spiritul ludic superior (măcar ca simț al relativității și ca refuz al dogmatismului) și, implicit, nici ideea însăși de libertate, ce se poate regăsi pe sine nu numai în boema analogiilor subtile ci și în spațiul ordonat al unei gândiri arborescente (ceea ce face în egală măsură necesare pentru o cultură — de pildă — eseul fragmentar și sinteza erudită, povestirea și romanul etc.).

Liviu Antonesei așează însă, cu funcție de întemeiere culturală, alături de joc, și „contemplația în zarișteă sceptică". S-ar părea că jocul și perspectiva filosofică sceptică sunt greu de împăcat (și nici nu sunt sigur că autorul vrea neapărat să le împace când scrie: „Contemplația stăpânitoare, steagul unei ascunse înțelepciuni și, între ochiurile ei, ispitele cuceritoare ale jocului . . ."). El scrie, în orice caz, câteva pagini de o concentrare aforistică despre prostie, subiect, desigur, de o eternă actualitate, interpretată — și mi se pare că stă aici originalitatea autorului — și sub unghi etic („Pentru a putea exista în deplinătatea sa, prostia, pe lângă lacuna amintită [absența inteligenței — M.P.], trebuie să-și asocieze și absența bunului simț"), glosând despre caracterul întotdeauna „subversiv" al inteligenței și propunând, cu deplină întemeiere, un concept al „prostiei afective", tradusă în cruzime, intoleranță, dictatură, rasism etc. Sunt pagini ce mărturisesc în chipul cel mai convingător despre spiritul disociativ-analitic și talentul literar al autorului. Există în toate eseurile lui Liviu Antonesei, oricât de „sceptic" s-ar vrea autorul, un patos juvenil bine cenzurat, elocvent totuși, găsindu-și expresia într-o serie de teme „romantice" (elogiul nopții treze, al tăcerii nocturne prielnice contemplației din *Pagini regăsite din Cartea nopții*, după cum există în cartea sa și pagini de remarcabilă analiză aplicată: o comparație sugestivă între Blaga și Cassirer, prin punerea în relație a „matricei stilistice" și a „funcției de simbolizare a conștiinței" ca „temei mai adânc" pentru definirea omului ca ființă culturală, câteva remarcabile considerații despre implicația necesară dintre ironie și cordialitate sau despre caracterul aristocratic

Scanned with OKEN Scanner

al ironiei, cel plebeian al sarcasmului și cel democratic al umorului (în ce mă privește m-aș prinde să argumentez însă și caracterul aristocratic al umorului sau să descriu un soi de ironie populară și plebeiană, căci, în fond, toate adjectivele sunt aici reversibile), despre melancolie („Melancolia urmează totdeauna excesului, ai observat asta") sau o pagină despre agresiunea banalității curente asupra minții gânditoare, care tocmai a prins un fir. Dacă selecția tematică (joc, ironie, melancolie, bibliotecă, lectură etc. sunt „teme" pe care eseistica noastră tânără le-a descoperit pe urmele generației imediat precedente și, oricum, în paralel cu câteva lecturi recuperate — de la Huizinga la Jankélévitch sau Borges) este ea însăși într-o anumită măsură „condiționată" și deci juvenilă (e greu de presupus că acest repertoriu ar fi putut fi propus în chip genuin de un singur gânditor — și în fapt nici n-a fost propus), rezolvările sunt date cu eleganță și sprinteneală de gândire (iată un singur exemplu: despre cultură și oralitate: „Există [...] două forme de «elită» culturală [...] Josul nu se află acolo unde se crede îndeobște, ci acolo unde, cu prea multă îngăduință, fixăm mijlocul"). Avântată e și convingerea că „Lequier va fi pus în rândul celor mai mari gânditori", câtă vreme dăm cuvintelor sensul lor exact (căci e greu de crezut că Grenier, Lequier, Camus ar putea fi puși alături de Aristotel și Platon, Leibniz, Kant sau Hegel) și nu e mai puțin semnificativă seducția exercitată asupra autorului de strălucita pleiadă de eseiști ai deceniului al patrulea. Că toate acestea n-au nimic de-a face cu o „contemplație în zarișteă sceptică" mi se pare evident: Liviu Antonesei e un eseist tonic, robust și autentic, probabil cel mai promițător și mai înzestrat din generația (încă) tânără, aflată sub fascinația unei tematici „canonice" (canonul cultural activ pentru el nu e greu de reconstituit), dar căutându-și, fără să accepte alte condiționări decât cele culturale, un orizont propriu de reflecție.

Prozele borgesiene ale cărții ar merita o lectură aparte: nu-mi rămâne spațiu decât pentru câteva cuvinte. Liviu Antonesei e un povestitor care a învățat de la Eliade și Borges, dar care prelungește în actualitate și linia A. E. Baconsky (din *Echinoxul nebunilor*). Textele sale sunt narațiuni simbolice, atemporale, parabole, glose, piese livrești și de o densă atmosferă sugestivă. Dar cartea conține și numeroase pagini despre poezie, precum și o mărturisire ce leagă lucrurile: „Vocația ta secretă: eseul pur, discontinuu, divers într-o ciudată pornire de a reduplica lumea prin cioburi strălucitoare, încercări — totodată — de autenticitate și mică erudiție: a trăi, a citi și a spune / scrie în același timp. // Speranța ta secretă: poezia [...]". N-aș spune, totuși, că Liviu Antonesei e mai

Scanned with OKEN Scanner

puțin un poet de „vocație" (și nu numai de „speranță"), mai ales că simte și „ambiția secretă" de a le face să fuzioneze într-un text „care să nu fie altceva decât o poezie esențială". Spiritul asociativ, capacitatea speculativă fină, vocația literară se împlinesc în *Pharmakon*, o remarcabilă carte de poeme, personalizată, într-un peisaj literar ce favorizează livrescul, intertextualitatea, metatextualitatea, „textualismul" etc. printr-o tensiune a rostirii ce nu ocolește exprimarea nudă a emoției. Sub semnul unui *als ob* ce implică spațiul imaginației, cartea de poezii a lui Liviu Antonesei completează eseurile aceluiași măcar prin contraponderea posibilă indusă de ideea de „inocență" (asociată poeticului) în contrapartidă cu „pierderea" ei, despre care glosa eseistul și criticul. De fapt lumea sa poetică se compune „auroral" fără să iasă din relația livrescă și obiectuală. Densitatea referințelor (filosofia indiană, Radu Petrescu, Bioy Casares, Bach, Rilke, Hölderlin, Van Gogh, Ovidiu, Eminescu, filosofia chineză clasică, Mozart, Bulgakov etc.) nu anulează autenticitatea lirică a percepției nici chiar în poemele discursive *(Ca și cum; Discurs despre metodă; Hölderlin. Un vis; Călătorie în erele geologice; Poem de dragoste în manieră neo-romantică ușor malformată)* sau „narative" *(Mitologie. Eu și Valeriu Gherghel salvând pescărușul pentru Andreea Ioana)*. „Fragmentismul", a cărui atracție, mărturisită în eseuri, ar putea fi situată și în termeni de sociologie culturală ca o reacție față de implicația „totalitară" din orice discurs global, este în schimb la el acasă în poeme. Tentația „stampei", a „filmului vechi" păstrează o sugestivitate crepusculară, de o liricitate discretă. Travestită în parabolă anti-ecologistă *(Mitologie, Eu și Valeriu Gherghel salvând pescărușul pentru Andreea Ioana)* poezia dobândește o ironie eficace. Există și poezii în care recursul la sugestie rămâne dominant *(Viață de noapte; Între macii roșii)*. Recuperarea unui sens al misterului și profeției obscure („Se apropie ora, clipa-i propice, plumbul clocotește-n cuptoare, mercurul / în eprubete pulsează, athanorul palpită / sub flăcări albastre de alcool" — *Zbor)*, proclamarea romantică a perpetuei prezențe și sublimități a poeziei („Poezie. *Et encore* poezie. Un glonț de cristal / lovește neantul". — *Pastel)*, figurația filtrat romantică („Mari aripi negre ne vor ridica deasupra a toate — / departe, departe în ceață, orașul cu turnul metalic" — *Rilke. Un vis)*, invocarea exemplului hölderlinian, multele poeme de dragoste, componenta etică denotă, toate, unghiul particular din care e înțeleasă post-modernitatea însăși. Evident, *Fragmente despre poezie și alte fragmente* (în *Semnele timpului)* prefațează eficace poezia propriu-zisă din *Pharmakon*. Dincolo de interferența teoriei și a creației, aș remarca totuși la Liviu Antonesei sugestia puternică a metaforelor

Scanned with OKEN Scanner

și comparațiilor („Noaptea ca un puternic alcool biciuind / amorțeala arterelor“ — *Ars amatoria;* „Goana cailor pe plaja portocalie / aruncând smocurile de iarbă arsă, / amestecând mai bine țărâna și cenușa / celui din urmă foc / vârtejul de nisip și apă spulberată / strălucind în bătaia soarelui auroral ca o draperie din săbii de Damasc erupând / dintr-o singură teacă — *Călătorie în erele geologice)* tocmai în poemele în care metapoeticul își găsește cea mai deplină afirmare.

Citite împreună, *Semnele timpului* și *Pharmakon* se întregesc reciproc și dau măsura talentului și inteligenței unui remarcabil scriitor.

(1989)

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE NUME

A

Aetius: 111
Agârbiceanu Ion: 87
Agopian Ştefan: 164, 174
Albala Radu: 163
Alecsandri Vasile: 10, 40, 136
Alexandrescu Sorin: 94
Alexandrescu Vlad: 39
Alighieri Dante: 28, 46, 108
Aman Theodor: 73
Anacreon: 13
Andersen Christian: 41
Andreescu Ion: 71
Andru Vasile: **133-135**
Angelescu Silviu: **163-166**
Anghel Dimitrie: 30, 33, 40
Anghelescu Mircea: 12
Antonescu Ion: 66
Antonesei Liviu: **191-195**
Arghezi Tudor: 31, 34, 84, 110, 111, 115
Aricescu C. D.: 18
Aristotel: 18, 61, 193

B

Bach Johann Sebastian: 194
Baconsky A. E.: 79, 193
Bacovia George: 34
Bagdasar fraţii: 67
Bagration Alexandru: 55
Bagration Zoe: 56
Bagration familia: 55
Bahtin Mihail: 18
Balzac Honoré de: 15, 63, 156
Barbu Eugen: 87
Barbu Ion: 34, 35-39, 84, 107, 111, 114, 115, 145
Baronzi G.: 11
Battaglia Salvatore: 81
Baudelaire Charles: 30
Bălănescu familia: 55
Bărbulescu D.: 68
Beckett Samuel: 64
Belimace Constantin: 115
Beniuc Mihai: 42
Berdiaev Nikolai: 60
Bioy Casares Adolfo: 194
Blaga Lucian: 59, 75, 84, 86, 111, 115, 192
Blanchot Maurice: 121
Blandiana Ana: 30, 87
Blebea Gabriela: 99
Boccaccio Giovanni: 108
Boeriu Eta: **107-109**, 122
Bogdan Radu: 99
Borges Jorge Luis: 191, 193
Bosch Hyeronimus: 71, 72
Botez D.: 40
Botticelli Sandro: 71
Brătescu-Voineşti I. Al.: 181, 184
Brâncoveanu Constantin: 146
Brâncuşi Constantin: 45
Breban Nicolae: 128, 178, 181
Brezianu Barbu: 43, 47
Brumaru Emil: 150
Bulgakov Mihail: 194
Bucur Romulus: 187
Bujoreanu I. M.: 11
Buzura Augustin: 183

C

Camus Albert: 193
Cantacuzino Constanţa: 57
Cantacuzino familia: 55
Caragea: 12

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale I. L.: 11, 14, **16-24**, 83, 127
Caragiale Mateiu I.: 14, **25-29**, 46, 57, 58, 179, 181
Caraion Ion: 87
Caravaggio Michelangelo: 70
Carlyle Thomas: 111
Cassirer Ernst: 192
Caton cel Bătrân: 160
Cazimir Ştefan: 17, 18
Călin Liviu: 36
Călinescu Alexandru: 13, 16, 17, 18, 19
Călinescu George: 25, 30, 40, 67, 95, 164, 175, 179
Căprănoiu D.: 67
Cărtărescu Mircea: 150, 187
Cehov Anton: 92
Cervantes Miguel de: 17
Cézanne Paul: 72
Cezar Iuliu: 13
Champollion Jean-François: 163
Chandler Raymond: 129, 186
Chevalier Jean: 28
Chiriţescu-Dolj N.: 67
Ciocârlie Livius: 89, 90
Cioculescu Şerban: 10, 16, 17, 40, 87
Cioran Emil: **59-65**
Clement Alexandrinul: 78
Cleopatra: 33
Cerna Panait: 33
Cocteau Jean: 46
Coloşenco Mircea: 36
Comarnescu Petru: 59
Comănescu Denisa: **155-158**
Constantin cel Mare: 141
Constantinescu Pompiliu: 40
Conrad Joseph: 131
Corazzini Sergio: 31
Cornescu familia: 55
Cosaşu Radu: 130
Coşbuc George: 33, 108
Cotruş Ovidiu: 25, 28
Courbet Gustave: 71
Crainic Nichifor: 59, 79
Creţia Petru: 99
Cristea Valeriu: **89-93**
Cristoiu Ion: 48, 49, 50
Cugno Marco: 65

D

Dali Salvador: 72
Davidescu N.: 30, 40
Delacroix Eugène: 71
Delavrancea Barbu Ştefănescu: 24
Diaconu E.: 67
Diderot Denis: 18, 19, 20
Dimisianu G.: 50
Dilthey Wilhelm: 60
Dionisie Eclesiarhul: 164
Doinaş Ştefan Augustin: 99, 107
Donizetti Gaetano: 10
Donne John: 79
Dostoievski F. M.: 64, 92
Drummond de Andrade Carlos: 160
Duhamel Georges: 63
Dumas Alexandre: 11, 14
Dumitrescu Geo: 66, 67
Dumitru M. Ion: **144-148**
Durand Gilbert: 28
Dürer Albrecht: 71

E

El Greco: 71
Eliade Mircea: 29, 46, 59, 92, 175, 193
Elian Alexandru: 164
Eminescu Mihai: 33, 40, 59, 62, 83, 84, 111, 114, 194
Enăşescu Arthur: **33-34**
Enescu familia: 57
Euripide: 13

F

Fanache Vasile: 17
Faulkner Wiliam: 136
Felea Victor: **117-120**
Fernic Ionel: 33
Ferrara Roberta: 65
Filerot Sergiu: **66-69**
Filimon Nicolae: **9-15**
Filipescu Lidia: 56, 57
Flaubert Gustave: 19
Fortunescu I.: 43, 47
Fundoianu B.: 40, 43, 95

G

Gauguin: 71
Gaultier Jules de: 63
Gâdea Suzana: 86, 87
Genette Gérard: 16, 17
George Alexandru: **81-84**, 89

Scanned with OKEN Scanner

Géricault Théodore: 71
Gheerbrant Alain: 28
Gheorghiu Virgil: **40-42**
Gherea Constantin Dobrogeanu: 24, 80
Gherghel Valeriu: **194**
Ghica Ion: 10, 15, 58
Ghiu Bogdan: **187-190**
Giorgione: 72
Giotto: 72
Giurescu Constantin: 164
Goethe J. W.: 62
Goga Octavian: 40, 86
Golopenția Eretescu Sanda: 129
Goya Francisco: 71
Gozzano Guido: 31
Gozzoli Benozzo: 141
Greceanu familia: 55
Grenier Jean: 193
Grigorescu Nicolae: 73
Gurău Apostol: **167-170**
Gusti Dimitrie: 24

H

Halley: 27, 57
Halls Franz: 71
Hegel G. W. F.: 61, 193
Heidegger Martin: 60, 62
Helder Herberto: 160
Heliade Rădulescu Ioan: 11
Homer: 13
Horasangian Bedros: 174
Horea: 114
Hölderlin: 194
Hristache Pitarul: 164

I

Iacobescu D.: **30-32**
Iancu Avram: 114, 115, **147**
Ianoși Ion: 99
Ibrăileanu G.: 24, 92, 93
Ilaria del Carretto: 108
Ioan Botezătorul: 147
Ioan cel Groaznic: 147
Ioan Scărarul: 147
Ionescu Eugen: 44, 59
Ionescu Nae: 59
Ionescu Radu: 11
Iordan Iorgu: 87
Iorga Nicolae: 10, 59, 164
Iosif St. O.: 40
Istrati Panait: 129
Ivănescu Mircea: 156

J

Jaeger Werner: 62
Jankélévitch Vladimir: 63
Jebeleanu Eugen: 86
Jerome K. Jerome: 186

K

Kant Immanuel: 61, 65, 193
Kavafis Constantin: 127
Keyserling Hermann: 60
Kenereș Adina: **175-177**
Kierkegaard Soren: 60
Kisseleff: 55
Klee Paul: 72
Kleininger Thomas: 99, 102
Kock Paul de: 11
Kogălniceanu Mihail: 11
Kundera Milan: 87, 135

L

La Rochefoucauld François de: 82
Leibniz G. W.: 193
Lefter Ion Bogdan: 187
Leonardo da Vinci: 71, 72
Leopardi Giacomo: 91, 108
Lequier Jules: 193
Liiceanu Gabriel: 62, **97-103**
Lippi Filippo: 141
Lisle Leconte de: **33**
Lope de Vega: 161
Lovinescu E.: 30, 34, 42, 95
Lovinescu Vasile: 28
Luchian Ștefan: 57, 71, 73
Ludescu Sergiu: 68

M

Macedonski Al.: 40, 84
Machiavelli N.: 13, 17
Magritte René: 71
Maiorescu Titu: 80
Makarenko A. S.: 78

Scanned with OKEN Scanner

Malevici Kazimir: 71
Mallarmé Stéphane: 33, 41
Malraux André: 70
Manea Norman: **125-128**
Manet Edouard: 71
Manolescu Florin: 17
Manolescu Nicolae: 37, 89, 187
Mann Thomas: 64
Manu Lilica: 56
Marcion: 92
Marin Mariana: 187
Marino Adrian: 95
Martin Mircea: **94-96**
Martinez Estrada: 126, 127
Masaccio: 71
Massis Henri: 60
Mavrodin Irina: **121-124**
Mavrogheni Nicolae: 163, 164, 165
Mazilescu Virgil: 190
Melinescu Gabriela: 86
Michelangelo Buonarroti: 71
Miclescu Paul Emil: **55-58**
Miclescu familia: 55
Mihadaş Teohar: **110-116**
Mihai Viteazul: 146
Milarepa: 45
Milosz Oscar: 87
Minulescu Ion: 31, 150, 159
Moceanu Ovidiu: 174
Modigliani Amedeo: 71
Mondrian Piet: 71
Monet Claude: 71
Montale Eugenio: 107
Mozart W. A.: 194
Munch Edvard: 71
Muşina Alexandru: 187

N

Nanu D.: 33
Napoleon: 33
Negoiţescu Ion: 107
Niculescu Gh.: 68
Nietzsche Friedrich: 61, 178
Noica Constantin: **59-65**, 81, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 191
Novac Constantin: **129-132**

O

Odobescu Al. I.: 12, 15
Odobescu familia: 55
Otto al III-lea: 125
Ovidiu: 194

P

Paleologu Alexandru: 89, 98, 99, 100, 101
Paler Octavian: **70-77**
Pallady Theodor: 71, 73
Pană Saşa: 43
Pann Anton: 9, 18
Papadat Bengescu Hortensia: 37, 38
Papini Giovanni: 71
Papu Edgar: 95
Paraschivescu Miron Radu: 68
Parmigianino: 71
Pavelescu Cincinat: 33
Pârvan Vasile: 59
Perdicari: 164
Perpessicius: 30, 33
Pessoa Fernando: 149
Petrarca Francesco: 108
Petraşcu Gh.: 71, 73, 85
Petrescu Camil: 14
Petrescu Cezar: 181
Petrescu Ioana Em.: 37, 38
Petrescu Iulian: 67
Petrescu Radu: 82, 89, 194
Petrescu Răzvan: **183-186**
Petru Sf.: 171
Picabia Francis: 19
Picasso Pablo: 71
Pillat Dinu: 36
Pindar: 13
Platon: 61, 193
Plath Silvia: 156
Pleşu Andrei: 99, 100, 102
Plutarh: 13, 18, 19
Poantă Petru: 111
Poe Edgar: 17
Pontormo: 71
Pop Ion: 43, 44, 46, 47, **48-53**, 66, 68, 95
Pop Mihai: 94
Popescu Adrian: **140-143**
Preda Marin: **48-52**, 66, 68, 87, 169
Prelipceanu Nicolae: 159
Proust Marcel: 180

Scanned with OKEN Scanner

R

Rafael: 72
Rakovsky Christian: 24
Raymond Marcel: 95
Râureanu D.: 67
Rebreanu Liviu: 78
Rebreanu Puia: 87
Rembrandt: 71, 72
Renoir Auguste: 72
Renzi Lorenzo: 65
Rey Abel: 146
Richard Jean Pierre: 95
Riffatterre M.: 11
Rilke Rainer Maria: 194
Rosetti Al.: 36, 94
Rosetti familia: 55

S

Sábato Ernesto: 127
Sacchetti Franco: 18, 19
Sadoveanu I. M.: 14
Sapho: 13
Samain Albert: 30, 33
Sasu Aurel: 134
Schiller Friedrich: 14
Schinteie I.: 68
Segre Cesare: 18
Shakespeare William: 20
Sicoe Florin: **178-182**
Silesius Angelus: 79
Simion Eugen: 89, 100, 171
Simocata Teofilact: 115
Simon din Cirene: 141
Smith Adam: 22
Sofocle: 13
Solcudeanu Zinca: 57
Sorescu Marin: 110, 159
Starobinski Jean: 81
Steinhardt N.: 63
Stendhal: 15
Stoica Petre: 78-80
Streinu Vladimir: 14
Sue Eugène: 11

Ş

Şandru Mircea Florin: **186-139**
Şestov Lev: 60
Şora Mariana: 97
Şorobetea Aurel: **149-152**
Ştefan cel Mare: 114
Şukşin Vasili: 92

T

Teodoreanu Ionel: 175
Teofanes: 115
Tintoretto: 71, 72
Tizian: 72
Tolstoi Lev: 64
Tonitza Nicolae: 71, 73
Topîrceanu George: 31, 159
Toulouse-Lautrec Henri de: 71
Treboniu Virgil: 68
Tretinescu Tiberiu: 67
Turcea Daniel: 190
Turnavitu Dumitrache: 164, 165, 166
Turner William: 71
Twain Mark: 17, 19, 21

U

Ulieru dr.: 78, 183
Ungaretti Giuseppe: 107
Uricaru Eugen: 164
Ursu Horia: **171-174**

V

Van Gogh Vincent: 71, 72, 194
Vartic Ion: 17, 18, 21, 24, 32
Vartic Mariana: 134
Văcărescu Elena: 57
Văcărescu Ienăchiță: 164
Văcărescu familia: 55
Velázquez Diego: 71
Vergiliu: 169
Vergulescu Spiru: 87
Verlaine Paul: 30
Verne Jules: 82
Vianu Tudor: 10, 30, 32, 33, 95
Vieru Sorin: 99, 100, 101
Vinea Ion: 34, 41, 42, 111, 179, 181
Vișniec Matei: **159-162**
Vladimirescu Tudor: 12, 14
Vlahuță Alexandru: 84, 181
Vlaicu Aurel: 57
Vodă Căpușan Maria: 17
Vonnegut Kurt: 129, 131

Scanned with OKEN Scanner

Voronca Ilarie: 42, 43-47
Vulcănescu Mircea: 59
Vulpescu Romulus: 35, 36, 39

W

Wedekind: 31
Whitman Walt: 123
Willman Louis: 36
Woolf Virginia: 121

Z

Zaciu Mircea: 85-88, 89
Zalic Maria: 37, 38
Zamfir Mihai: 81, 163
Zamfirescu Duiliu: 14
Zarifopol Paul: 17, 24
Zimmermann Harald: 125, 127
Zinoviev Alexandr: 87

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Notă/5
Interpretări pe teme date/7
Recitindu-l pe Nicolae Filimon/9
Intertextualități caragialiene/16
Timpul *Crailor*/25
Un straniu simbolist/30
Mici exerciții intertextuale/33
Câteva note barbiene/35
Poezia faunescă/40
Ilarie Voronca „prozator"/43
Tânărul Marin Preda/48

Exerciții de sinceritate/53
Povestiri desuete/55
Barbarul și sofistul/59
Memorii exacte/66
Muzeul imaginar/70
Confesiune și livresc/74
Viața la țară/78
Criticul și moralistul/81
Un *Jurnal* al supraviețuirii/85
Farmecul privirii interioare/89
Critica între „creație" și „adecvare"/94
Exerciții de sinceritate/97

Cumpănă și semn/105
Fragmente pentru un portret indirect/107
Gravitate și orfism/110
Poezia „orfică"/114
Simplitatea poeziei/117
Poezia punctului central/121
Un roman cu „înlocuitori"/125
Jurnal în Arcadia/129

Scanned with OKEN Scanner

Tehnica abruptului epic/133
Ultrarealismul unui poet citadin/136
Cartea și timpurile/140
Renașterea poetului ca metaforă/144
O aspră candoare/149

Literatura nouă/153
Construcția imaginii/155
Inteligența poetică/159
Din vremea lui Mavrogheni/163
Un prozator și nuvelele sale „exemplare"/167
Povestiri convergente/171
Între „autenticitate" și „artificiu"/175
Un roman „burghez"/178
Încercarea prozatorului/183
Despre cuvinte/187
„Semnele" eseului și „farmecul" poeziei/191
Indice de nume/196

Scanned with OKEN Scanner

În colecția „AKADEMOS" au mai apărut:

Ion Toboșaru, *Retorica iubirii* (versuri)
Dumitru Dumitrașcu, *Triumful lui Icar*
Paul Dimitriu, *Paradoxele politice*
Gabriel Țepelea, *Rememorări de istorie, cultură și literatură națională*
Mircea Zaciu, *Clasici și contemporani*
Constantin Cubleșan, *Eminescu în conștiința critică*
Ion Toboșaru, *Somnul și plutirea învierii* (versuri)
Alexandru Darie, *Mireasa de peste Prut.* Antologie de poezie basarabeană, 1936—1944
Vasile Macoviciuc, *Versuri pentru caii sălbatici*
Pavel Pitea, *Excelsior* (versuri)
Dinu Ianculescu, *O lumină de cuvinte* (versuri)
Adrian N. Mihalache, *Riscul declinului*
Ion Maxim Danciu, *Partea și intregul. Liniamente în antropologia filosofică românească*
Aurel Rău, *În povești cu Ion Creangă*
Irina Petraș, *Literatură română contemporană. Secțiuni*
Petru Poantă, *Scriitori contemporani. Radiografii.*
O utopie tangibilă. Convorbiri cu Nicolae Breban. Antologie de Ovidiu Pecican.
Ștefan J. Fay, *Moartea baroanei* (roman)
Ernest Verzea, *Creația în artă*

Vor apărea:

Ion Vartic, *Ibsen și „teatrul invizibil"*
Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*
Ion Pop, *Recapitulări* (Goga, Bacovia, Maniu, Vinea, Arghezi)
Rodica Lascu-Pop, *De la istorie la ficțiune.* Convorbiri cu și traduceri din Julien Green, Pierre de Boisdeffre, Marcel Moreau...
George Lăzărescu, *Prezențe românești în Italia*
Mircea Popa, *Estuar*
Marta Petreu, *Jocurile manierismului logic*
Diana Adamek, *Trupul neîndoielnic*
Mircea Muthu, *Cântecul lui Leonardo*
Ștefan Borbély, *Grădina magistrului Thomas. Eseuri*
Valeriu L. Bologa, *Rememorări sentimentale*

Scanned with OKEN Scanner

Coli de tipar:: 13
Nr. plan: 7649 Bun de tipar: 5 ian. 1995
Format: 16/61 × 86

Tiparul executat la
Imprimeria „ARDEALUL“ Cluj
Comanda nr. 479

Scanned with OKEN Scanner

MARIAN PAPAHAGI (n. 14 octombrie 1948) a urmat cursurile Facultății de Filologie din Cluj (1966—1968) și, după câștigarea, prin concurs, a unei burse naționale, și-a continuat studiile la Facultatea de Litere și Filosofie din Roma (1968—1972), obținând „cum laude" diploma de doctor în litere în Italia. A susținut, la București, un doctorat în filologie cu o temă de literatură italiană veche și predă, din 1973, cursuri de Literatură italiană, Filologie romanică și Limbă portugheză la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj, unde este actualmente profesor universitar, șef al Catedrei de Limbi și Literaturi Romanice și director al Centrului de Analiză a Textului. După 1989 a fost ales prorector al Universității (1990—1992) și a lucrat (în 1990) la Ministerul Învățământului, ca secretar de stat la Departamentul Învățământului Superior. În anii studiilor universitare a făcut parte din grupul fondator al cenaclului și revistei *Echinox*, iar între 1973—1983 a fost redactorul șef al acestei publicații. A debutat cu critică literară în revista *Amfiteatru* (1966), colaborând apoi la revistele literare și academice din țară cu studii, eseuri, cronici literare și articole pe teme românești și romanice, precum și cu traduceri de poezie modernă (franceză, italiană, spaniolă, portugheză, catalană, hispano-americană, braziliană). A publicat volume de studii și eseuri (*Exerciții de lectură*, Ed Dacia, 1976; *Eros și utopie*, Ed. Cartea Românească, 1980; *Critica de atelier*, Ed. Cartea Românească, 1983; *Fața și reversul*, Editura Institutului European, 1993), de critică literară (*Cumpănă și semn*, Ed. Cartea Românească, 1991; *Fragmente despre critică*, Ed. Dacia, 1994), a colaborat la coordonarea dicționarului de *Scriitori români* (Editura Științifică și Enciclopedică, 1978), a scris o carte despre poezia italiană din secolul al XIII-lea (*Intelectualitate și poezie*, Ed. Cartea Românească, 1986), a tradus mai multe volume de estetică, poezie și critică (Luigi Pareyson, André Helbo, Murilo Mendes, Luciana Stegagno Picchio, Eugenio Montale, Rosa Del Conte, Guido Morselli, Roland Barthes), a îngrijit și prefațat diverse ediții, a participat (după 1990) la mai multe reuniuni internaționale de specialitate în străinătate (Franța, Italia, Belgia, Suedia, Danemarca), unde a și susținut conferințe pe teme de literatură italiană veche și de literatură modernă, participând însă și la elaborarea unui concept modern de autonomie universitară. A obținut câteva premii literare (Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor pe 1976; Premiul „G. Călinescu" al criticii pe 1980; Premiul Asociației Scriitorilor din Cluj pe 1983; Premiul Internațional „Eugenio Montale" pe 1988; Premiul „Titu Maiorescu" al Academiei Române pe 1991; Premiul de critică al Uniunii Scriitorilor pe 1993); în 1994 i s-a conferit Ordinul francez „Palmes académiques". Coordonează colecția „Bibliotheca romanica" a Editurii Dacia, iar în 1990 a întemeiat Editura Echinox, pe care o conduce. Lucrează (împreună cu Mircea Zaciu și Aurel Sasu) la *Dicționarul Scriitorilor Români*.

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, R.A., BUCUREȘTI

ISBN 973-30-4864-X

LEI 3220

Scanned with OKEN Scanner